محتويات الكتاب

مقدمة

إن الفصل الأول من هـذا الـكتاب عن وليم فولـكنر يلقى أضواءً كثيرة هامة على جوانب متعددة من أعماله بصفة عامة . ودراسة استخدامه للزمان تحمل بين طياتها تحليلاً لميزة كبرى من مميزات أسلوبه . وهذه الدراسة لطريقة معالجته لشخصياته القصصية واستخدامها ، وكذلك الدور الذى تلعبه فى نطاق الإطار الفنى العام لقصصه ، تعتبر ذات أهمية خاصة ، إذ أنها جاءت نتيجة للتطور الذى طرأ على قصصه وما نشر عنها من نقد فى خمسينات هذا القرن .

وتعرض الفصول من الثانى إلى السادس للقصص حسب تواريخ نشرها . ولما كان التركيز فى هـذا الـكتاب على أعمال فولـكنر الـكبرى فإن كل فصل يعرض لقصتين أو ثلاث منها معالجاً إياها داخل إطار فـكرة عامة موضوعية . وقد تعرضت فى الفصل الثانى « لفترة تلمذة » فولـكنر الأدبيـة ، وبينت أن قصصه الأولى كانت تتضمن الإشارة إلى الموضوعات والمشاعر التى سوف يعرض لها فى أعماله التالية . واختتمت الفصل ببحث عن قصة سارتوريس "Sartoris" وهى أولى قصص يوكناباتاوفا "Yoknapatowpha" (وهى كلمة هندية معناها الماء الذى ينساب فى هدوء فى أرض منبسطة) .

ويعالج الفصل الثالث قصتين من بين أعمـال فولـكنر الـكبرى وهما « الصوت وسورة الغضب » "The Sound and the Fury" ، و « أنا على فراش الموت "As I Lay Dying" وقد أسهم بهما مسـاهمة كبرى فى فن القصة الحديث ، وتمثلان جانباً هاماً من مشروع يوكناباتاوفا . وقد تبرز هذه الدراسة نواحى الجمال الغامضـة على تجارب فولـكنر فى القصص المنظور وأثره على تصوره لشخصيات قصصه وعلى الحوادث الإنسانية .

ويعالج الفصل الثالث مختلف الطرق التي سلكها فولكنر في معالجة مشكلة الشر كما تبدو في الإنسان وفي المجتمع وفي النزعة الطبيعية للعنف والمغالاة في العاطفة . والقصص التي يبرزها هذا الفصل هي الخراب "Sanctuary" و « النور في أغسطس "Light in August" و « أبسالوم ، أبسالوم ! "Absalom ! Absalom ! " .

وقد خصصت الجزء الأكبر من الفصل الرابع لمشاكل « عامة الشعب » والزنوج في عالم فولكنر ، أو بمعنى آخر لمشكلة الإنسان في صورتين كبيرتين . وأهم كتاباته في هذا الاتجاه هي « انزل يا موسى "Go Down Moses" و « متطفل في الرغام "Intruder in the Dust" والقرية الصغيرة "The Hamlet" » . ويتضمن هذا الفصل ، بطبيعة الحال ، الكثير من الحديث عن موضوعات متصلة بهذه الأعمال ، مثل الفكاهة عند فولكنر ومحاولاته المتعددة لاكتشاف شخصية الزعيم الذي يفشل والتمييز بين الأخلاقيات المطلقة و بين العمل المحسوس الهادف .

ويقدم لنا الفصل الأخير فولكنر في السنوات العشر الأخيرة ، فنراه في « جنازة راهبة "Requiem for a Nun" و « أسطورة "Fable" وغيرها من أعماله الأخيرة في صراع مع مشاكل التعبير عن الأخلاقيات بأسلوب خطابي ينبض بالقوة وما ينجم عن ذلك من صعاب في خلق الأعمال الفنية . ثم إنني لا أحاول في هذا الفصل الربط بين أعماله الأولى وأعماله الأخيرة فحسب ، بل أحاول كذلك بيان ما طرأ على أسلوبه وعلى معالجته لشخصياته القصصية ومعانيه من تعبير يميز كل مرحلة من هاتين المرحلتين من حياته الأدبية .

وربما تكون الميزة الكبرى لهذا الكتاب ، علاوة على معالجته لأعمال فولكنر كل على حدة ، هي أنه استفاد من الصورة العامة التي شملت مرحلة نضوجه الأدبية وما كتبه النقاد عن أعماله ، ومن هنا فإن حكمنا على أعمال فولكنر بعد حصوله على جائزة نوبل يسير مع حكمنا على أعماله الأولى في اتجاه

واحد ، أى أننا يمكن أن نستعرض أعماله الكبرى التى أتمها حتى سنة ١٩٥٠ من خلال أعماله التى أتمها خلال السنوات الأولى فى ستينات القرن الحالى . ويتضح من وجهتى النظر هاتين أن الخلاف الأكبر بين قصصه فى هاتين الفترتين يكمن فى طريقة العرض ، إذ أن ما كان يعرض له ضمناً أو بطريقة مسرحية فى قصصه الكبرى التى كتبها فى « مرحلة نبوغه » أصبح غاية فى الوضوح والتشويق بصفة خاصة بعد سنة ١٩٥٠ ، وهذه ميزة لم تتضمنها دراسات فولكنر الأولى بطبيعة الحال . وقد حاولت أن أعالج هذا الاختلاف فى الفصل السادس .

ومن المسائل الهامة أيضاً أن نجد أن ما ذكره فولكنر نفسه عن قصصه ، وهو موجود بإفاضة وتوسع فى كثير من الكتب والمقالات ، لا يهمل أعماله الأولى بصفة عامة ، فضلا عن أنه لا يقدم لنا فولكنر فى صورة أديب كبير . والإحساس العام عن فولكنر هو أنه أنتج سلسلة من الكتب التى تتسم بالمهارة الفائقة والأهمية الكبرى وتنطوى على قدر كبير ملحوظ من وحدة المنهج وتشكيله عدداً كبيراً من المواقف الدقيقة التى تصور الكوميديا الإنسانية . وقد حاولت أن أبين أشكال هذه الوحدة فى الأبواب من الأول إلى السادس وأن أوضح التنوع والدسامة والمدى الذى وصل إليه خياله فى الأبواب من الثانى إلى الخامس .

والغرض من كتاب « وليم فولكنر » هو توفير أقصى قدر من المعلومات فى أقل حيز ممكن ، ويعتبر هذا الكتاب بصراحة تقديماً أو استعراضاً لقصصه الكبرى ، مع الإشارة إلى مكانة قصصه الأقل قيمة ، ذلك التقديم الذى يوضح لنا أهمية فولكنر : مقدرته على التعريف بكثير من النواحى الإنسانية الهامة دون أن يتيح لنا الفرصة ، فى أغلب الأحيان، لتمسك به متلبساً بإصدار أحكام سطحية أو تائهاً فى بيداء التجريد والنظريات . ويمتزج إحساسه الكبير بالتفاصيل الإنسانية والطبيعية باستكشاف عميق معقد للنفس الإنسانية ، ولم يغرب عن باله على الإطلاق

أن الصدق الإنسـانى فى الأدب يستلزم إهتماماً خلاقاً بدقائق الحالة التى يكون عليها الإنسان ، وذلك باستثناء بعض الهفوات فى إنتـاجه فى الفترة الأخيرة . وتعتبر أعمال فولـكنر فى أوجها مزجـاً رائعاً بين الدعابة ، والملهاة ، والتعمق الفلسفى ، والعنف ، والمأساة . وفى ميسورنا أن نقرر أن أعماله تقف على قدم المساواة مع روائع الأدب الحديث عندما نرى أن تلك الصفات قد اجتمعت فيها فى توازن معقول لا تطغى فيه صفة على أخرى . ودراستى لقصصه هى الدليل الصادق على اغتباطى بإنتاجه واعترافى بما يتضمنه من قيم موضوعية ورمزية .

فردريك هوفمان

جامعة كاليفورنيا
ريفر سايد

١٦ سبتمبر سنة ١٩٦٠

تأريخ

سنة	
١٨٢٥	فى السادس من يولية ولد وليم لث . فولـكنر ، الجد الأكبر بمقاطعة نوكس ، ولاية تينسى (كانت حياته أساساً لـكثير من الوقائع التى استخدمها فولـكنر فى كتاباته) .
١٨٨٩	وقتل وليم فولـكنر فى شوارع مدينة ريبلى بولاية مسيسبى .
١٨٩٧	ولد وليم فولـكنر فى نيو ألبانى بولاية مسيسبى من أبوين هما مارى ومود باتلر فولـكنر .
١٩٠٢	انتقل إلى أكسفورد بمسيسبى .
١٩١٤	بدأت صداقته مع فيل ستون .
١٩١٨	تطوع بسلاح الطيران الملـكى فى تورنتو بكندا ومنح رتبة الملازم الثانى الفخرية فى الثانى والعشرين من ديسمبر .
١٩١٩	إلتحق فولـكنر فى سبتمبر بجامعة مسيسبى كطالب خاص .
١٩٢٠	انسحب من جامعـة مسيسبى فى شهر نوفـبر وقام برحلة إلى نيويورك بدعوة من ستارك يونج "Stark Young" .
من ١٩٢٢ إلى ١٩٢٤	أقام فولـكنر فى أكسفورد والتحق بأعمـال مختلفة كان آخرها عمله كرئيس لمـكتب بريد محطة الجامعة ثم فصل من هذا العمل سنة ١٩٢٤ .
١٩٢٤	ظهر أول كتاب له وهو : السكران المرمرى "The Marble Faun" وهو كتاب ضم عدة قصـائد شعرية ونشرته شركة

سـنة

فورسيز "Four Seas Co.," ببوسطن . وقد أخطأ الناشر في إضافة حرف « يو "U" » إلى اسم فولكنر فكان أن احتفظ به في اسمه .

١٩٢٥ عاش ستة أشهر في نيوأورليانز قام خلالها بنشر ١٦ قصة وأقصوصة ممضاة باسمه في القسم القصصي الذي كان يظهر كل أحد في صحيفة تايمز بيكايون "Times Picayune" بنيوأورليانز [نشرت ١١ قصة من تلك القصص في سنة ١٩٥٣ تحت عنوان مرايا شارع تشارتر "Mirros of Chartres Street" ثم نشرت الست عشرة قصة واسكتش في سنة ١٩٥٨ تحت عنوان اسكتشات نيوأورليانز ("New Orleans Sketches"] وساهم كذلك بكتاباته في مجلة صغيرة كانت تصدر في نيو أورليانز اسمها ذى دوبل ديلار "The Double Dealer" (نشرت هذه الكتابات في سنة ١٩٣٢ تحت عنوان Salmagundi) فوطدت أواصر الصداقة بينه وبين شيروود اندرسن "Sherwood Anderson" كما ناقشا كتاباته سوياً . وفي شهر يونيه أبحر إلى أوربا على سفينة بضائع .

١٩٢٦ كان في نيو يورك في شهر مارس لنشر قصته الأولى « مرتب الجند "Soldiers' Pay" » ثم عاد إلى مسيسبي للعمل في قصته التالية .

١٩٢٩ ظهرت قصتاه « سارتوريس » و « الصوت وسورة الغضب » وهما أول مجموعته القصصية يوكناباتاوفا .

١٩٣٢	ذهب إلى هوليوود فى شهر نوفبر حيث عمل ككاتب سيناريو ومستشار واستمر فى ذلك العمل فى فترات متقطعة بعد مايو سنة ١٩٣٣ .
١٩٣٩	ظهر مقال بقلم جورج م . أودونيل فى مجلة كينيون ريفيو "Kenyon Review" كان بمثابة أول تقييم ناضج لأعمال فولكنر بصفة عامة .
١٩٤٦	ظهرت مقالات بمجلة فايكنج عن فولكنر وكانت بداية سلسلة من التقييمات الجديدة لأعماله .
١٩٤٩	عمل مستشاراً لإنتاج فيلم « متطفل فى الرغام » بمقاطعة لافاييت وأكسفورد بولاية مسيسبى .
١٩٥٠	سافر إلى ستكهولم فى شهر ديسمبر لقبول جائزة نوبل فى الأدب . (قامت مؤسسة سبايرال بريس "Spiral Press" للنشر بنيويورك بنشر الخطاب الذى ألقاه فى تلك المناسبة وذلك فى مارس سنة ١٩٥١) .
١٩٥٢	أقام له الفرنسيون حفل تكريم فى مايو بقاعة جافو بباريس بمناسبة مهرجان الأعمال الخالدة فى القرن العشرين .
١٩٥٥	قام فى أغسطس برحلة إلى اليابان لحضور بعض المؤتمرات وإلقاء محاضرات فى ناجانو وغيرها من البلدان .
١٩٥٧ و١٩٥٨	عمل طوال فصلين دراسيين بجامعة فيرجينيا ككاتب متفرغ (من فبراير إلى يونيه سنة ١٩٥٧ ومن فبراير إلى يونيه سنة ١٩٥٨) .

وليم فولكنر

الفصل الأول

مقدمة : الزمان والمكان

(١)

برز وليم فولكنر فى حوالى أربعين عاماً منذ نشر ، لأول مرة ، مجموعة قصائده التى أطلق عليها اسم «السكران المرمرى "The Marble Faun" سنة ١٩٢٤ ، من صفوف المغمورين ليحتل مركزاً عالمياً مرموقاً على رأس الكتاب الأمريكيين المعاصرين ، ففى ديسمبر سنة ١٩٥٠ منح جائزة نوبل للأدب ، كما وجهت إليه الدعوات خلال السنوات العشر التالية ليدلى برأيه فى إنتاجه ويفسره . وقصته ، على مايبدو ، قصة عادية ألهم إلا أنه أمضى فترة طويلة بين صفوف المغمورين وكان عليه أن يتغلب على كثير من الصعاب لكى يحظى بشعبية عريضة .

وكان لعديد من الظروف يد فى نجاحه ، منها أنه كان يكتب من الجنوب ، وهو جزء من الولايات المتحدة طالما بهر القراء فى جميع أنحاء العالم، فالجنوب معين لا ينضب لإثارة أعمق الاهتمامات . وسرعان ما أصبح فولكنر يحتل مكان الصدارة بصفته «قصاص الجنوب» . وأهم من هذا أنه نجح فى الذهاب إلى مدى بعيد تخطى فيه مجرد التسجيل السطحى للجنوب كوحدة إقليمية تاريخية ، كما نجح فى عرضه التحليلى العميق للمشاكل الإنسانية العالمية . وقد «أعيد اكتشاف» فولكنر مرة أخرى فيما بعد سنة ١٩٥٠ فاتضح أنه إنسان جمع من الصفات مايؤهله بشدة لدراسة الجوانب الحديثة للموقف الإنسانى . وقد يكون أهم ما يسترعى النظر فيه هو قدرته على التركيز ومقدرته على جعل عالمه القصصى فى مستوى رفيع من تجسيم يثبت أنه أكثر واقعية من الواقع . وهو يهتم اهتماماً كبيراً بتفاصيل عالمه هذا ومميزاته إلى درجة لاتقل إطلاقاً عن انشغال بلزاك "Balzac" بعالمه ، فنرى

أنه أسبغ على المخلوقات التى صورهاخياله قوة وحيوية فى العرض جعلت عالمه هذا مقنعاً أشد الإقناع .

وتقع حياة فولـكنر الأدبية حتى الآن فى مراحل رئيسية ثلاث هى : مرحلة التلمذة المعتادة (من ١٩٢٤ إلى ١٩٢٩) وكان يحاول خلالها أن يقرر ما إذا كان يمتهن الـكتابة ، وأى نوع منها ؟ أما المرحلة الثـانية فهى « فترة العبقرية » (من ١٩٢٩ إلى ١٩٣٦) وهى الفترة التى لم يستغرقيها على صناعته فحسب بل أنتج خلالها أعظم مجموعة من القصص الرفيعة المستوى التى لم ينتج مثلها كاتب قط فى مثل هـذه الفترة القصيرة . والمرحلة الثالثة هى فترة تثبيت قدمه على القمة وتأكيدها (من ١٩٤٠ إلى الآن) فأضاف وتوسع فيما سبق أن عرضه عن مقاطعة يوكناباتاوفا ، ثم انطلق إلى أبعد من ذلك يحاول بيـان الحقائق العالمية وإلقاء الضوء عليها .

واقتصر إنتاج فولـكنر فى مرحلة التلمذة على أعمال ثلاثة فقط . وهذا الإنتاج هام ، أولاً لأنه تعبير عما يقوله شاب لايزال يتلمس طريقه نحو أسلوب وموضوع : وأول هذه الأعمال مجموعة من القصائد الشعرية ضمنها مجلداً أطلق عليه «السكران المرمرى» سنة (١٩٢٤) ، وتتميز هذه القصائد بأنها ترديد للتكلف الشعرى الذى ساد أخريات القرن التاسع عشر ، ثم قصة كتبها على غرار ماكان سائداً فى الفترة التى أعقبت الحرب وهى قصة « مرتب الجنـد » (١٩٢٦) التى تعكس الاهتمام الذى كان سائداً حينئذ بالضياع الذى أعقب الحرب ، وأخيراً قصة « البعوض » "Mosquitoes" (١٩٢٧) التى يبدو أنها كانت تقليداً سطحياً لرواية أولدس هكسلى "Aldous Huxley" «واحدة بواحدة» "Point counter Point". (١٩٢٨) التى كانت ذات أثر كبير على الـكثيرين من معاصرى هـكسلى . إنها تلخيص بلغ القمة للاتجاهات فى فترة ما بعد الحرب . ومن الواضح أن هذه الأعمال الثلاثة كانت ، كل بطريقتها الخاصة ، تفضح القلق والتصنع عند فولـكنر

الذى كان يدرك ماعنده من إمكانيات العبقرية ، ولكنه لم يكن قد استقر بعد على مكان تلك العبقرية أو ميدانها ، بل إنه فى الواقع لم يكن متأكداً من عبقريته .

وفى سنة ١٩٢٥ كتب لمجلة صغيرة فى نيو أورليانز إسمها «ذى دوبل ديلار» يقول إنه لم يكن متأكداً على الإطلاق عقب الحرب مباشرة من الطريق الذى سيسلكه فى حياته . وقال كذلك فى أكسفورد بولاية مسسيسبى « . . . . كنت أقرأ وأقول الشعر لكى أدعم ، أولا ، ما كنت غارقاً فيه من مغازلات ثم لكى أؤكد أننى شاب يختلف عن بقية الشبان فى مدينة صغيرة » .

ومهما يكن من أمر فان ماحققه فولكنر فى سنوات ما بعد الحرب أهم بكثير مما يوحى به ذلك الذى أشار إليه ، ولكنه مع ذلك لايمثل الرجل الذى أصبح من كبار كتاب القصة فى عصرنا الحالى . وإلى جانب الكتب الثلاثة التى أشرنا إليها نشر فولكنر حوالى ست عشرة أقصوصة ومقالة فى مجلة «تايمز بيكايون» فى نيو أورليانز (١٩٢٥) ، وهذه جمعها وقدم لها كارفل كولنز "Carvel Collins" تحت عنوان « مقالات وليم فولكنر ، نيو أورليانز : William Faulkner » "New Orleans Sketches" وقيمة هذه الأقاصيص والمقالات ، مثلها كمثل معظم الأولى ، أنها كانت بمثابة مقدمة تبشر بما سوف يتلوها من إنتاج رفيع .

وقد بدأ ذلك الإنتاج الرفيع فى « مرحلة العبقرية » التى بدأت فى سنة ١٩٢٩ ، وكانت رواية « سارتوريس » هى الدلالة الأولى على أن فولكنر قد استقر على الميدان الذى يعمل به وعلى الطريقة التى يعمل بها . وظهرت فى نفس العام رواية « الصوت وسورة الغضب » وهى من أعظم وأهم القصص التى ظهرت فى القرن الحالى . وتلا هاتين القصتين قصتا « وأنا على فراش الموت » (١٩٣٠) و « المحراب » (١٩٣١) اللتان كتبهما فى عجلة وسرعة . وفى سنة ١٩٣٢ كتب

قصة « الضوء فى أغسطس » ثم قصة « أبسالوم ، أبسالوم ! » فى سنة ١٩٣٦ .

وهذه القصص الست هى جوهر أعمال فولكنر الكبرى . إنها تقدم لنا العالم الخاص الذى تضمه مقاطعة يوكناباتاوفا وتصف لنا طبيعة أرضها وشعبها وصفاً مفصلا . وتعتبر بداية ذكية لعمق فولكنر فى تحليل الأخلاق الإنسانية التى أصبحت علماً عليه نجله بسببه . وليس هناك ما يقف مع تلك القصص على قدم المساواة على الإطلاق فى الأدب الأمريكى الحديث سواء من حيث الأسلوب والبناء القصصى أو قوة تحليل الشخصيات أو مجرد الوضوح وطواعية اللفظ للدلالة الأدبية .

وظهرت له أعمال أخرى أقل أهمية نسبياً ، وذلك فيا بين سنتى ١٩٣٦ و ١٩٤٠ وهى بداية المرحلة الثالثة الكبرى من حياة فولكنر ، فلاقت رواية « بايلون "Pylon" » (١٩٣٥) إعجاباً شديداً فى انجلترا وفى أوروبا ولكنها ، فيا عدا ذلك ، لا تعتبر من أعماله الناجحة الكبرى . أما رواية « بطل لايقهر » "The Unvanquished" (١٩٣٨) ، وهى سلسلة يضمها إطار واحد من القصص الخاصة بيايارد سارتوريس "Bayard Sartoris" منذ نشأته حتى بلوغه مرحلة النضوج ، فلها جمالها وسحرها الكبير ، وكثيراً ما يوصى بها النقاد كأسهل بداية للقارئ الذى لم يتعود على أعمال فولكنر الأكثر صعوبة . ورواية « أشجار النخيل البرى » "The Wild Palms" (١٩٣٩) رواية معقدة حاول فيها أن يدمج سوياً قصتين منفصلتين متداخلتى الموضوع .

والمرحلة الهامة الثالثة من مراحل حياة فولكنر — مرحلة الثبات على القمة — تبدأ فى سنة ١٩٤٠ بنشر قصة « القرية الصغيرة "The Hamlet" . وتنقسم هذه الفترة إلى ثلاثة أقسام فرعية يمكن تمييزها بوضوح تام وهى : « ملحمة سنوبس "Snopes Saga" التى تضم « القرية الصغيرة "The Hamlet" » والمدينة "The Town" (١٩٥٧) و « القصر الريفى

"The Mansion" » (١٩٥٩) ، وهذه كلها أعمال تعالج أصلا مسألة الزنوج كعنصر ومجموعة ومشكلة أخلاقيــة ، ثم « إنزل ياموسى » (١٩٤٢) و « متطفل فى الرغام » (١٩٤٨) ، وكذلك كتبه التى حاول فيها ، بوسيلة أو أخرى ، أن يعبر عن رأيه فى « الحقائق الخالدة » ومسئولية الإنسان فى تصديقها بكل وضوح وتأكيد . وقد لجأ فولـكنر فى هذه القصص إلى حيلتين : أولهما أنه استخدم جافين ستيفنس "Gavin Stevens" كمتحدث فلسفى يبـدو أنه يعبر فى بعض الأحيان عن رأى المؤلف مباشرة كما حدث فى قصص «متطفل فى الرغام» و « مغـامرة فارس Kinght's Gambit » (١٩٤٩) و « جنـازة راهبة » (١٩٥١) ، وثانيهما استخدام الرمز الدقيق أو الـكناية كما فى قصة « أسطورة » (١٩٥٤) وفيها يصوغ ما قاله فى خطابه باستـكهولم سنة ١٩٥٠ فى أسلوب درامى .

وهذه الحقائق الأولية ينبغى أن تقنع الإنسان بحقيقة واحدة ، على أقل تقدير ، وهى أن أعمال فولـكنر الـكبرى تمت فى الوقت الذى قرر فيه أن تـكون موضوعات كتاباته عن المكان الذى عاش فيه وعرفه أكثر من غيره ، وأن يعرضها فى عمق وتنوع ، وكان المكان هو مدينة أكسفورد بولاية مسسيسبى ، التى عاش فيها فولـكنر ، وما جاورها من بلدان فى الجزء الشمالى الغربى من الولاية . لقد عاش هنا من سنة ١٩٠٢ وما تلاها باستثناء فترات قليلة غاب عنها خلالها . كان قد ولد فى مدينة نيو ألبانى بولاية مسسيسبى سنة ١٨٩٧ . وقد ذهب خلال الحرب العالمية الأولى إلى كندا ، أما بعد الحرب فقد أمضى فترات قصيرة فى نيو أورليانز وفى نيويورك وأوربا . و بعد أن اعترفت به لجنة جائزة نو بل بدأ يلقى المحاضرات ويقوم بالتدريس فى أماكن متعددة فى أمريكا (مثل جامعة فيرجينيا) وفى الخارج (مثل اليابان سنة ١٩٥٥) .

وفى أوائل سنة ١٩٥٦ وصف فولـكنر لجين ستين "Jean Stein" فى إحدى مقابلاته الممتعة معها ، « اختراعه » لمقاطعة يوكناباتاوفا واستخدامه لها فى قصصه من سنة ١٩٢٩ فقال :

« عندما كتبت قصة «مرتب الجند» وجدت أن الكتابة متعة .
ثم وجدت بعدئذ أن المسألة لا تقتصر على وجوب إيجاد إطار لكل
كتاب فحسب بل يجب أن يكون ثمة إطار عام يضم كل إنتاج
الفنان . لقد كنت أكتب قصتى « مرتب الجند » و « البعوض »
لمجرد الكتابة فقط لأننى وجدت فى ذلك متعة . واكتشفت منذ
بدأت أكتب قصة « سارتوريس » أن موطنى الصغير يستحق أن
أكتب عنه وأننى لن أستنفد الكتابة عنه مهما طال الأجل. ووجدت
أننى سأكون مطلق الحرية فى استخدام ما قد يكون عندى من
موهبة إلى أقصى الحدود إذا تساميت بالواقع إلى آفاق أخرى تشكك
فى واقعيته . وقد أتاح لى ذلك معيناً لاينضب من شخصيات أخرى
غير شخصياتنا فخلقت لنفسى عالماً خاصاً أحرك شخصياته فى المكان
والزمان اللذين أريدهما كما لو كنت الإله المسيطر على شئونها . ثم إن
مجرد تحريكى للشخصيات التى أردتها فى الزمان الذى ارتأيته بنجاح ،
فى تقديرى على الأقل ، قد أثبت لى صدق نظريتى القائلة بأن الزمان
لايعدو أن يكون حالة متميعة لاوجود لها إلا فى لحظات ارتقاب مؤقتة
للأفراد : فليس هناك شىء اسمه كان بل هناك يكون فقط . ولوكان
ثمة وجود لكلمة كان لما كان هناك حزن أو شجن . إننى أميل إلى
أن أفكر فى العالم الذى خلقته كحجر أساسى فى هذا العالم وأن العالم
سوف ينهار إذا سلب منه ذلك الحجر على ضآلته ... » .

وتشير هذه الملاحظات ، وغيرها ، إلى حقيقة ساطعة واضحة، هى أن فولكنر
كان يؤمن بأن معرفته الشخصية بالأفراد والمكان هى خير معين يستلهم منه
شخصياته الخيالية ، لقد استلهم مدينة جيفرسون من أكسفورد وريبلى وهولى
سبرنجز ، واتخذ من مقاطعة لافاييت وما جاورها نماذج لعالمه الذى أطلق عليه
يوكناباتاوفا ، ولكنها أضحت كلها كما يقول « عالمى الخاص» بسبب قدرته الفائقة

العميقة على خلق كل ماهو حقيقى بديع من مكان التجربة التى مر فيها وطبيعتها .
والسبب الأكبر فى بروز فولكنر وشهرته هو أنه أتيحت له الفرصة لكى يتخذ من موطنه الصغير معيناً لاينضب يستمد منه العون على خلق الخرافات والأساطير الأدبية التى تعبر أصدق تعبير عن الظروف الإنسانية بصفة عامة .

وكانت لفولكنر ميزة أخرى هى ماخلفه له أجداده من تراث ، ومن ثم فلم يكن شعوره عامراً بالمكان فحسب بل كان عامراً بالزمان كذلك . وإلى جانب هذا كانت «أسطورة» المقاطعة تضم الكثير من التقاليد ومن التاريخ. وقد ورث هو شخصياً الكثير من التقاليد ومن التاريخ من عائلة فولكنر . كان وليم ك . فولكنر ، جد والده كولونيلا فى الحرب الأهلية ، وأشرف على بناء خط حديدى فى أعقاب الحرب وأخيراً قتله منافسه فى العمل ج . ه . ثيرمون . وكان فولكنر خليطاً عجيباً من الواقعية والرومانسية فى تاريخ ما بعد الحرب الأهليـة كما يقول روبرت كانتيويل Robert Cantewell » فى مقال له عن أجداد فولكنر . كان الكولونيل ينتمى إلى طبقة « رجل الأعمال الذى حاول أن يستخدم فى الصناعة أساليب أرستقراطية الأرض ، كان صاحب ضيعة جمع بين تقاليد الجنوب وروح رجل الأعمال ، كان غارقاً إلى ذقنه فى تقاليد الجنوب القديمة بحيث لم يكن يمكنه أن ينتشل نفسه منهـا بذكاء ، وكان من الذكاء بحيث لا يستطيع أن يتقبلها كلها . . . . » .

وكان الكولونيل فولكنر مؤلفاً أيضاً . وقد حدث أن أعيد طبع أحد كتبه الثلاثة ، وهى قصة « وردة ممفيس البيضاء The White Rose of Memphis » خمساً وثلاثين مرة بيعت منها ١٦٠٫٠٠٠ نسخة (١٨٨١) .

ومن هنا يبدو أن ماضى عائلة فولكنر قد أسدى إلى التقاليد فى قصصه بقدر ما أسدته مدينة أكسفورد فى قصص يوكناباتاوفا فيما يتعلق بحقائق المكان والطبقات الاجتماعية . ولكننا نرى كلاً من الماضى والحاضر والزمان والمكان فى تلك القصص لا كحقائق واقعة أو مسرودة ولكنا نراها وقد لعب الخيال دوره

فى إعادة بنائها . لقد قال فولـكنر إن الزمان لا وجود له « اللهم إلا فى لحظات ارتقاب مؤقتة للأفراد » ، ومن ثم فإن ما يبهر أى قارىء مدقق لأعمال فولـكنر هو ما يلمسه فيها من شدة التركيز . ولقد كان فولـكنر فى واقع الحياة مواطناً ، مثله كمثل بقية المواطنين ممن عاشوا فى عالمه وفى منطقته . أما فولـكنر المؤلف فكان خلاقاً فى وسعه « أن يحرك شخوصه فى المكان والزمان اللذين يريدهما » كما قال لمس ستين . وليس من الميسور أن نفرق بين فولـكنر المواطن وفولـكنر المؤلف كما ينبغى . إن يوكناباتاوفا ليست « حقيقية » ولو أنه أضفى عليها طابعاً فخماً من الإحساس بالحقيقة الخيالية التى تقف على قدم المساواة مع العالم المخلوق . إنه « المالك الوحيد الذى لا ينازعه أحد » فى ملـكية يوكناباتاوفا كما يقول لنا فى الصفحات الأخيرة من قصة « أبسالوم ، أبسالوم » .

وهذا الخلق الإقليمى العجيب يتخذ مادته من ذلك البلد الملىء بالأخاديد والوديان المنحوتة فى الصخور والطفلة الحمراء والذى يبعد حوالى خمسة وسبعين ميلا إلى الجنوب من ممفيس فى دلتا شمال المسيسبى . ويحد ذلك البلد شمـالا نهر تالاهاتشى وجنوباً يوكناباتاوفا . وهناك طريقان يمتلئان بالزلط والقذارة يتقاطعان عند مدينة جيفرسون ، مقر الولاية ، على هيئة هلال . أما الخط الحديدى ، الذى بناه سارتوريس ، والمتجه إلى وصلة ممفيس فيسير محاذياً للطريق المار من الشمال إلى الجنوب . وثمة طريقان آخران يمران بالبلدة يبدأ أحدهما من منطقة الصيد والقنص ، من « مائة ساتبن Sutpen's Hundred » التى تبلغ مساحتها مائة ميل مربع (قصة أبسالوم ، أبسالوم) ، أما الآخر فيبدأ من قرية فرنشما نزبند "Frenchman's Bend" حيث بدأ فليم سنوبس "Flem Snopes" حياته فى قصة « القرية الصغيرة » .

والخريطة غنية بالتفاصيل التى استخدمها فولـكنر ، فلـكل مكان بها دور فى الملحمة المعقدة التى كتبها عن ذلك البـلد ، ومع هذا فقد عالجها فولـكنر بموضوعية تتسم بالحرص الشديد الذى يلتزمه من يقوم بعملية مسح الأرض .

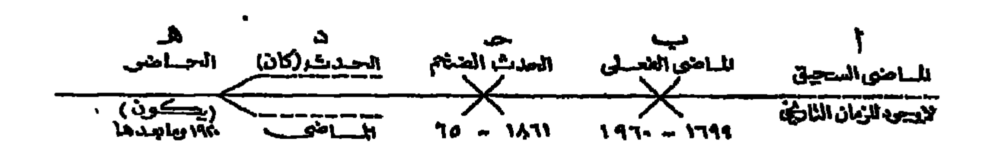
وتبلغ مساحة ذلك البلد ٢٤٠٠ ميل مربع . أما عدد سكانه ، حسب تعداد ١٩٣٦ فهو ١٥٦١١ نسمة منهم ٦٢٩٨ من البيض و ٩٣١٣ من الزنوج . ولهذا التفوق العددى للزنوج أهميته الخاصة فى جميع أعمال فولكنر . لقد أضحى ذلك «مشكلة» منذ البداية ، ولكنها عولجت بمنتهى الكياسة لا كمشكلة حسابية أو اقتصادية بل كعلامة تشير إلى التفرقة العنصرية والاجتماعية والتفرقة الأدبية آخر الأمر .

والحق أن هذه « القطعة الصغيرة من أرض الوطن » التى حبتها الطبيعة بالكثير ، هى نقطة التحول إلى الأسطورة الأدبية لحالة الإنسان فى أمريكا وفى العالم أجمع ، فنرى أن الأشخاص والمناظر الطبيعية معروضة بعناية فائقة ودقة متناهية فى التفاصيل . إننا لانجد أنفسنا على الإطلاق فى تيه العموميات ولو أن كل شخصية تضم بين جنبيها تفاصيل دقيقة ولمحات عالمية . ونجد كذلك أن العالم الذى خلقه فولكنر أفضل من المصدر الذى استقى منه الحقائق الجغرافية بسبب عمق الإحساس الذى عالجه به . أما أن أشخاص ذلك العالم ومنازلهم التى يقطنونها تعكس صورة المصدر المستقى منه فأمر لايهم لأن عبقرية فولكنر لا تهتم بالحديث عن « عالم يعبر عن العالم الحقيقى » ولا عما فيه من نماذج وعينات . إن طبقات الشعب والأوضاع الاقتصادية والمناورات السياسية ليست بذى بال عنده ، بل الأهم من ذلك هو أن دقائق الحياة فى يوكناباتاوفا ، مسجلة بمثل هذا الدأب القلق ، لاتعدو أن تكون وسيلة للبحث العميق فى الدوافع الملحة والضروريات الأخلاقية للانسان . إن ايرفنج هاو "Irving Howe" يصف أعمال فولكنر بأنها « أسطورة أدبية تستمد مادتها من حياة الجنوب ، ولكن المعنى الذى تهدف إليه ، فى أفضل حالات فولكنر ، لايشير من قريب أو بعيد إلى الحقائق الجغرافية ولا تحده حدود ... » .

٢

اخترت من بين الطرق الكثيرة التى يستخدمها فولكنر فى عرض الموضوعات الكبرى التى اهتم بها طريقين آملاً أن يساعدنا ذلك على الإلمام بقصصه بصفة عامة قبل أن أتعرض لبحث أمثلة منفصلة منها . وأولى هاتين الطريقتين تتعلق بمعالجة فولكنر للزمان (بما فى ذلك الزمان التاريخى ،والتقاليد ، وكذلك اتزان القصة والسرعة التى تدور بها حوادثها) . أما الثانية فمحاولة لبيان التغير التدريجى فى السيطرة على الشخصية الرئيسية واستخدمها لكى تعكس مدى اهتمامه بما يذكره ضمناً وما يذكره صراحة . وقد تكون الطريقة الأولى أهم طريقة لدراسة فولكنر . ومهما يكن من أمر فإنه وإن لم يكن هناك وجود ذو أهمية للزمان ، بمعناه الحرفى ، فى أعمال فولكنر ، إلا أننا نرى ضغط الماضى على الحاضر وقد انعكس ، فى كتاباته ، على تصرفات الفرد النفسية والأخلاقية بطرق عديدة مختلفة معقدة هامة .

وسوف أبدأ الحديث بتخطيط يبين نماذج مختلفة للزمان فى أعمال فولكنر . وهى نماذج مبسطة للغاية ، نرجو أن تساعدنا على السير قدماً فى مناقشة تلك الأعمال .



ولا بد من بعض الملاحظات العامة على هذا التخطيط ، « فالماضى السحيق » (أ) زمان ما قبل التاريخ أو زمان لاتاريخ له أو وجود غير زمنى أو نقطة قبل الزمان عندما لم تكن المبادىء الأخلاقية الفعالة قد دخلت تاريخ الإنسان بعد

أو لم يكن الإدراك الإنسانى قد شملها بالفعل . « والماضى الفعلى » (ب) يعنى بداية التاريخ المسجل فى ملحق طبعة ١٩٤٦ من قصة « الصوت وسورة الغضب » . ولكنه يبرز تطور الزمان بشدة فى نطاق القرن التاسع عشر متجهاً نحو الحدث الضخم (ج) ومجاوزاً له . وهذا الحدث هو الحرب الأهلية التى كانت ميداناً فسيحاً للتعبير بعنف وشدة عن الأزمات الأخلاقية والتوتر الذى تراكم على مر الأيام . وهذا لايعنى أن فولكنر « قصصى تاريخى » أو أنه أعطى الحرب الأهلية عناية خاصة أكثر مما ينبغى (إنها تلعب دوراً كبيراً فقط فى قصة « بطل لايقهر» ويستشهد بها بشىء من التطويل فى «سارتوريس» و «النورفى أغسطس» و «أبسالوم ، أبسالوم ! ») . وأهم استخدام للزمان عند فولكنر هو إطاره أو حركته — فى إدراك شخصياته له فى العرض القصصى من وقت ذلك الحدث الهام من الماضى الحديث (د) إلى الحاضر (ه) . وهذه الحركة متبادلة تتعاقب على هيئة رموز وأشكال مختلفة من رد الفعل النفسى ، ومن هنا نرى الكثير من التنقل بين الفترتين (ج) ، (د) فيما يسميه « لحظات الارتقاب المؤقتة للأفراد » .

وتنطوى أعمال فولكنر ، بطبيعة الحال ، على إطار تاريخى ، ولكن علينا أن نلتقطه من هنا وهناك فى قصصه ورواياته لأنه لم يعرضها عرضاً تاريخياً مباشراً . وقد حاول مالكولم كاولى "Malcolm Cowley" سنة ١٩٤٦ (بمساعدة فولكنر أو بموافقته على أقل تقدير) أن يعيد بناء ماضى يوكناباتاوفا عندما قام بكتابة « مختارات من أعمال فولكنر "Viking Portable Faulkner" فبدأ بفترة ما قبل الحرب الأهلية ، من سنة ١٨٢٠ إلى ١٨٥٩ مبيناً ما تعرض له الهنود والزنوج من استغلال وإحلال البيض من أهل الجنوب محلهم . وعرض بعد ذلك للحرب الأهلية وعبر عنها بقطعتين اختارهما من قصة « بطل لايقهر » . ورسم صورة للفترة من ١٨٦٥ إلى ١٩٠٠ أظهر فيها ضياع التقاليد وتحطيم الغابات (قصة « الدب » هى المثل الواضح الذى استخدمه فى هذا الصدد) . وأخيراً

يقدم لنا القرن العشرين فى القصص التى ظهرت فيها قبيلة سنوبس وما يصفه كاولى بأنه « نهاية عهد » ، تدهور العائلات الهامة ، ومظاهر الانحلال وما شاكلها . وتنتهى الملحمة بقطعة مقتبسة من قصة « إنزل ياموسى » إسمها « دلتا الخريف » وفيها ينعى آيك ماك كاسلين "Ike McCaslin" غروب العالم البدائى والغابات التى أزيلت والتى « يقوم الناس بالقضاء عليها غدراً بمحاريثهم و بلطهم لا لشىء إلا لأنهم يخشون الغابات » كما يقول فولكنر فى قصته « الدب » . والعمل الذى قام به كاولى عمل ساحر يدل على عبقرية فذة ولكنه فى نفس الوقت تشويه لاستخدام فولكنر للزمان لأنه مرتب للغاية وواضح غاية الوضوح ، كما يتجاهل استخدامه الكبير للعلاقة بين الماضى والحاضر وهو استخدام نفسى وليس استخداماً تاريخياً .

وعلى القارىء ، علاوة على ذلك ، أن يفهم أن فولكنر يرى الزمان فى مزيج من التوتر الإنسانى مختلط أشد الاختلاط ومتداخل أشد التداخل مع التأثير الخطابى والأسلوب و إيقاع القصة وموسيقاها . ولا يكاد القارىء يحس إطلاقاً بالحاضر المجرد (قصة « المحراب » استثناء صارخ من هذه القاعدة ، وفى بعض القصص الأخرى نرى الحاضر منعزلا قائماً بذاته ولكن لفترات محدودة) كما أننا قلما نجد الماضى المحدد قائماً بذاته . وثمة استعمالان هامان للزمان فى قصص فولكنر: أحدهما إعادة تصوير الماضى ببطء ودقة و بالتدريج على لسان الرواة فى الحاضر أو الرواة الذين عاشوا فى الماضى القريب (كما فى أبسالوم) ، أما الاستعمال الآخر ففى إطار الانتقال من الماضى إلى الحاضر ثم إلى الماضى أو فى نطاق نقط فى الماضى (« الصوت وسورة الغضب » مثال طيب على ذلك) . وفى كلا الحالين يكاد المرء لا يرى الحاضر على الإطلاق كزمان خالص أو منفصل ، إنه متداخل فى الماضى ولا يعنى شيئاً بغير هذا التداخل ، وتصبح طبيعته المعقدة نتيجة لهذا التداخل الذى لا فكاك منه للاثنين .

وفى ميسور المرء أن يشبه الزمان عند فولكنر بشىء مفتول : فهو منساب من الماضى إلى الحاضر ومن الحاضر إلى الماضى . والحقيقة ليست كائناً موضوعياً ولكنها الشىء الذى صنعه الماضى أو الحاضر فى نطاق سلسلة من الظروف النفسية . ومن هنا يصبح الواقع كما وصفه كارل زنك "Carl Zink" .... :

« مسألة زمان ومكان أكثر منها حالة إدراك . إن فولكنر يدرك و يبرز فارقاً هاماً بين الزمان البسيط ، الزمان الذى تعرفه الساعة والتقويم الذى يسجل به الإنسان استمرار التغير ، و بين الزمان « المطلق » . فالزمان البسيط وسيلة للقياس ، أما الزمان « المطلق » فهو الخبرة مصحوبة بالإدراك الفردى ، إنه ليس تأريخاً بقدر ما هو محاولة مستمرة لتقدير القيم الحقيقية » .

وهناك إلى جانب وجهة النظر الهامة هذه عن الزمان ، فكرة « الماضى السحيق» (« أ» فى التخطيط السالف الذكر) . وهذه يمكننا أن نطلق عليها التوقف المطلق أو الرؤى غير المرتبطة بزمان أو الحالة غير التاريخية التى كانت قائمة قبل التعقيد الإنسانى ثم تخطته . وقد جاء وصف هذه الفكرة بطرق مختلفة كما سلطت عليها أضواء سريعة فى « الدب » و « أبسالوم » و «النور فى أغسطس» و «جنازة راهبة » وفى غيرها من القصص فى صور عديدة خاطفة . و يصف إيرفنج هاو هذه الفكرة بأنها « ماض انتزع من الزمان التاريخى ، ونعيم مثالى يتعايش سلمياً مع المجتمع ، ولكن أولئك الذين يسعون إلى رحابه سعياً وراء الترويح عن النفس أو التطهر لا يخلطون بينه و بين المجتمع » . وفى وسعنا أن ندرك طبيعته وأن نرى تباين الرمز للدلالة على تسلط فكرة التاريخ فى شخصية بايرون بانش "Byron Bunch" فى قصة « النور فى أغسطس » الذى ينتقل أول الأمر فى غير استقرار بين جيل هايتاور "Gail Hightower" وهو مثل صارخ للروح القلقة التى تسمرت فى رمز راكد للماضى التاريخى ، و بين لينا جروف

"Lena Grove" التي يتميز وجودها في الزمن السحيق « المطلق » بما تملكه من حصانة مطلقة ضد مافى الحياة الإنسانية من مآس وأحزان . ويصطحب بانش لينا أخيراً فيصبح وكأنه « يوسف » دنيوى يصطحب العذراء المهجورة وطفلها.

و يعتبر هذا التصور للماضى السحيق ضرورة هامة فى الأدب الأمريكى ، وكثيراً ما يشير الأديب الأمريكى إلى « حالة البراءة » التى تسبق التجربة أو تتجاهلها أو تتحاشاها عندما يريد الإشارة ، بطريقة أو بأخرى ، إلى الرحلة الكبرى التى يقطعها الشخص الأمريكى من مرحلة البراءة إلى مرحلة التجربة والخبرة . ولقد كانت هذه الصورة من أكثر الصور استخداماً على الحدود الأمريكية كما أثبت هنرى ناش سميث "Henry Nash Smith" بإفاضة فى قصته « الأرض البكر "The Virgin Land" (١٩٥٠) . وهناك صور كثيرة متعددة فى هذا الصدد منها قصص جورب كوبر الجلدى "Cooper's Leather-Stocking Tales" لجيمس فينمور "James Fenimore" ، ومغامرات هاكلبيرى فين "Adventures of Huckleberry Finn" لمارك توين "Mark Twain"، ونك آدمز "Nick Adams" فى قصة هيمنجواى "Hemingway" « فى زماننا "In our time" » وغيرها من القصص الأخرى . وهناك استعمالات أخرى لم تصل فى نضجها إلى ذلك المستوى مثل قصة « الضحك الأسود "Dark Laughter" » لشيروود أندرسون "Sherwood Anderson" و « العطلة "Holiday" لوالدو فرانك "Waldo Frank" » .

ويرمز فولكنر إلى الماضى السحيق فى قصصه بأشكال متعددة فى فيافى قصة « الدب » ، وفى حالة البراءة القائمة فى فترة ماقبل التاريخ التى وصفها فى قصة « أبسالوم » ، وفى رؤى الحقيقة الحبيسة الراكدة على الطريق إلى مدينة جيفرسون فى الفصل الأول من قصة « النور فى أغسطس » ، وفى المناظر الطبيعية للمزرعة الواقعة خلف جيفرسون فى قصة « متطفل فى الرغام » .

واللغة التى يستعملها فولــكنر لما هى الأخرى أهميتها الخاصة بالنسبة لهذا الطراز من « لحظة الركود » ، فكلمات مثل « لاحراك له » و « حبيس » و « متجمد » و معلق » و « ثابت » و « مسجى » وما شاكلها تصف حالة البراءة الراكدة . والفقرة التالية من قصة « متطفل فى الرغام » توضح أثر ذلك على أسلوب فولــكنر الخطابى .

« . . . . . كان ينبغى أن يحــدد الرمز الحى للأرض فى تــكرار ممل ، ذلك الرمز الذى يتمثل فى مجموعة شكلية من الطقوس التى ترقى إلى مرتبة الغيبيات ، مجموعة متشابهة مملة مثلها كمثل علامات الطريق التى تربط مقر الولاية بأطرافها على خير وجه ، فيها يختلط جهد الحيوان بالمحراث بالانسان فى صعيد واحد لــكى يخرج لنا موجات جامدة من خطوط الحرث التى تشهد بما بذل فيها من جهود ضخمة ولــكنها خاوية لا تدل على أى تقدم ، ثقيلة فى ذاتها ثابتة لاتتحرك مثلها كمثل مجموعة من تماثيل المتصارعين التى لا تقاس ضخامتها أمام ضخامة الأرض . . . . . »

ويستخدم هذا الأسلوب الخطابى ، وأساليب أخرى على شاكلته لتحديد حالة توقف الإدراك أو بقائه على حالته ، كما توحى فى كثير من الأحيان بوجود حالة « مثالية » للطبيعة تسبق اندفاع الزمان أو بداية « التقدم » وفساد الشئون الإنسانية . ونحن نرى فى معظم الأمثلة أن هناك نقداً ضمنياً لطبيعة الشر البشرى أو عدم الإحساس بالأخلاقيات البحتة . ومن الخطأ الفاحش أن نفترض نتيجة لهذا أن فولــكنر يؤمن بتفوق الحياةالبدائية أو أنه ينصح بالانسحاب من الحاضر والرجوع إلى الطبيعة المثالية التى لا مكان فيها للرذيلة .

ثم إننا نجــد فى كثير من النواحى أن صفة التوقف السرمدى هى مسألة تتعلق بخلق الشخصيات المسرحية والوصف ، فــكثيراً ما يوازن البطل فى قصص

فولكنر الركود والعنف ، وكثيراً ما يخطىء بشدة فى محاولته هذه ، ويبدو ، على أقل تقدير ، أن فولكنر يريد أن يوحى إلينا بأن تطرف كوينتين كومبسون "Quentin Compson" ووالده أمر غير مناسب ولا يمكن السير على نهجه فى الحياة العادية . وللماضى السحيق وسيلة من وسائل عرض وضع من أوضاع الطبيعة أو هو وسيلة وصفية أو قياسية لتحديد دور الإنسان وأثره على ذلك الوضع وعلى التاريخ .

ويقول جافن ستيفنز "Gavin Stevens" فى لحظة من اللحظات فى قصة « متطفل فى الرغام » إن الزمان هو كل ما يملك الإنسان . . . . إنه كل ما حال بينه و بين الموت الذى يخشاه و يمقته . . . . » وتتضمن قصص فولكنر الكثير من هذا الشد والجذب . إن شخصياته القصصية مخلوقات قاسية يقلقها ما تعانيه من وحدة فى هذا العالم ، وتحيرها بشكل غير عادى طبيعة الأعباء التى لابد لها أن تتحملها ، بل هى شخصيات تسرب إليها اليأس وتريد أن تؤكد وجودها قبل أن يطبق عليها الموت . ومن هنا تصبح عقدة الماضى والحاضر وسيلة لترتيب شخصيات فولكنر فى مجموعات ، آخذين فى الاعتبار « أعباء » التاريخ والصراع من أجل التعريف بالنفس ، ومن ثم فإننا نجد فى قصصه نوعاً مألوفاً من الصراع لإيقاف الزمان والحيلولة بينه و بين تشويه المثل العليا لما يحمله مرور الزمان فى طياته من تهديد لها وعدوان عليها .

وهذه الحالة من حالات سيطرة فكرة إجبار التاريخ الإنسانى على التوقف تبدو واضحة بطريقة فعالة للغاية فيما يدور فى رأس كوينتين كومبسون من أفكار (وهو يعد نفسه للانتحار) عندما تذكر ما سبق أن نصحه به والده وما أبداه له من ملاحظات : « . . . . وهذا الذى رغبت فى أن تعلى من قدره وترفعه من قطعة من الغباء الإنسانى الطبيعى إلى قطعة من الرعب تدعمها وتزكيها بالصدق ، فكانت وسيلتك إلى ذلك عزلها عن العالم وضجيجه حتى يعفينا ذلك من حتمية الأمور . . . . » . إن كوينتين يحاول بكل وسيلة أن يحطم الزمان وأن يثبت

عدم دقته وعدم سيطرته الفعالة على الشئون الإنسانية لأنه دليل على تحلل الإنسانية ومعيار لفنائها .

وعلى العكس من ذلك نجد الخادمة الزنجية ديلسى "Dilsey" قادرة على التكيف مع الزمان ومع التاريخ دون أن تسمح لأى منهما بالغلبة عليها ، ومن هنا فان إيمانها المثالى بالعموميات أصدق وأبقى من إيمان كوينتين . وهذه الفقرة الجميلة من الباب الرابع من قصة « الصوت وسورة الغضب » تبين رد الفعل فى نفس ديلسى تجاه الزمان فى وقت كانت فيه بالمطبخ بمنزل آل كومبسون فى صباح عيد الفصح :

« وعلى الجدار فوق دولاب كانت هناك ساعة لا ترى فى الليل إلا على ضوء مصباح . ساعة تشيع ، بذراعها الوحيد ، إحساساً عميقاً بالغموض . صدر من تلك الساعة صوت أولى كما لو كانت تسلك حلقها ودقت خمس دقات » .

« فقالت ديلسى الساعة الثامنة . . . . »

إنها تشعر شعوراً عميقاً بوجودها فى منزلها فى خضم عالم قُلب وطدت نفسها على ما فيه من أخطاء بعد أن أعدت لكل أمر عدته . ومن هنا فهى قادرة على أن توازن بدقة بين ماهو حقيقى وما هو مثالى ، وأن تظل بمنأى عن الانهيارالذى تعرضت له عائلة كومبسون التى ظلت تخدمها عشرات السنين ، وهو الأمر الذى لم يستطع أن يحققه أى فرد من أفراد العائلة .

ومحاولة كونتين وقف الزمان ليست سوى مثل من الأمثلة التى ضربها فولكنر فى هذا السبيل . ولعل أوضحها هو رد الفعل التقليدى أو الاستجابة بروح القطيع لما يحدث للانسان . ونحن نرى الرجال والنساء يرفعون شعارات للأحداث دون تفكير أو إحساس بالمسئولية ، ويمكننا أن نتخذ من هذا الاتجاه

مثلا على هروب الإنسان من مواجهة أعباء الماضى الأدبية . ويبين فولكنر بنجاح يحسد عليه كيف تتعارض هذه الشعارات مع مشكلة الإنسان ذاته ، فنجد أن استخدام كلمة «زنجى» على وجه التعميم أمر أملته الحاجة لمواجهة اختبار حيوية « الإنسان » . وهذا الموقف هو المادة المسرحية فى قصة « متطفل فى الرغام ». إن شخصية لوكاس بوتشامب "Lucas Beauchamp" — كزنجى وكرجل — تعتبر تحدياً دائماً لا لعامة الشعب فى مدينة جيفرسون فحسب ، بل وللبطل الشاب تشيك ماليسون "Chick Mallison" كذلك ، فلا بد أن يدرك تشيك ، آخر الأمر ، رجولة لوكاس فى مواجهة ما ينتظره بصفة عامة بسبب « زنجيته » التى تعتبر جزءاً مما ورثه من تعصب ثقافى . وإذا غضضنا الطرف عن هذه العلاقة فهناك الأزمة الأشد هولاً وهى أزمة الجماهير التى تتصرف وفقاً لفكرة محددة راسخة فى أذهانها ، وهى معاقبة الزنوج الآثمين كما حدث فى حالة الجماهير التى تجمعت حول منزل جوانا بيردن "Joanna Burden" وهو يحترق فى قصة « النور فى أغسطس » . ولا يقتصر دور تشيك على إثبات براءة لوكاس من جريمة القتل فحسب بل يتعداه إلى إقناع نفسه بأن الأفكار المحددة الراسخة غير مجدية . وبعد أن تحقق له ذلك بدأت الجماهير (التى عبر عنها فولكنر بـ «الواجهة») تنصرف وتختفى ويقتصر الحق الإنسانى على الشعارات العامة غير المحددة .

وإلى جانب هذه المهارة فى استخدام الزمان كشىء مطلق مقابل الزمان كشىء « حقيقى » نجد أن فولكنر يلجأ إلى وسائل خمس أخرى يصف بها العلاقة بين الفرد وبين الماضى ، ففى بعض الحالات نجد الشخصية التى يعالجها فولكنر تتحمل عبء الماضى فى شىء من القلق: فمثلا نجد جو كريستماس "Joe Christmas" مرتبكاً أول الأمر ثم يستثار فيتحدى الوضع الاجتماعى الذى وجد فيه بوصفه زنجياً فيجبر نفسه آخر الأمر على أن يلعب دور الشهيد الضحية ويموت بين يدى بيرسى جريم "Percy Grimm" ، وهو الآخر مثال لبساطة الرغبة والغرض ولكنها بساطة قلقة أكثر تطرفاً وأقل إقناعاً .

وفى مثال آخر يتجه بطل فولكنر ، دون هوادة ، إلى تحقيق خطة مطلقة . ففى قصة « أبسالوم » تبدأ توماس ساتبن "Thomas Sutpen" خارج الزمان فى حالة من السلام والحرية الطليقة ، ثم نراه بعدئذ يواجه العالم بما فيه من طيبات ومن مفارقات فيحاول إملاء إرادته على الزمان بأن يفرض لنفسه مكانة فى مجتمع الجنوب ، وهو بهذا ينتهك الأوضاع الطبيعية والإنسانية . إن هذا هو « الخطأ » الحقيقى فى خطته ، بل فى ميسورنا أن نقول إن الخطة فى حد ذاتها خطأ أكبر تفرع عنه الخطأ الأول .

وفى مثل ثالث من أمثلة رد فعل الفرد حيال الزمان نجد البطل الذى « وقع فى مصيدة التاريخ » وتسمر فى مكانه بسبب حالة ثبات فى الماضى . والمثل الواضح على ذلك هو جيل هايتاور فى « النور فى أغسطس » الذى يختلف ثباته تمام الاختلاف عن « تحمله للزمان » على عكس ما كان عليه الأمر فى حالة «ديلسى». إن حالة الثبات أو التسمر جاءت نتيجة لأنه وهب نفسه كلية لوجهة نظر خاطئة فى التاريخ والبطولة . إن تخيل هايتاور لهجوم الفرسان فى الحرب الأهلية، التى اشترك فيها جده . طارده طوال حياته وشل تفكيره فى الحياة ، فهو لا يكاد يقدر على النجاة بنفسه منه ، ولو مؤقتاً ، لكى يعود فيحتل مكانه فى الركب الإنسانى بطريقة فعالة . إن هذا التصور يتمثل له على هيئة عجلة تظل دائرة إلى ما لا نهاية .

> « إنها تدور وتذوى دون أن تحقق أى تقدم كما لو كان يدفعها فى حركتها لذلك الطوفان الأخير الذى انبثق منه ، تاركاً جسده خاوياً أخف من ريشة مهب الريح وأضأل من قشة ساكنة فوق إفريز نافذة . . . » .

والنوع الرابع من أنواع رد الفعل للزمان هو إنكار وجود الماضى . ويعتبر هذا النوع ، على عكس افتراض مجرد وجوده ، تبايناً نفسياً ينطبع على ذلك الشخص القلق الذى يحاول تنظيم العالم على الصورة التى تحلو له . والأمثلة من

هذا النوع نادرة . وقد تكون الشخصية الملائمة هنا هى شخصية بوبي "Popeye" فى قصة « المحراب » . إنه شخصية عجيبة مضحكة من شخصيات الحاضر « الآلى » التى لا يمد إليها أحد يد المساعدة ويهيىء وصفه فى البداية هذا الجو الذى نراه شائعاً فى القصة بعد ذلك :

« كان لبشرة وجهه لون عجيب لا أثر للدم فيه كما لو كنت تراه أمام نور كهربائى فى وضح النهار . أما منظره فى قبعتـه القش المائلة على جانب رأسه وقد وضع يديه فى خاصرته فكان له ذلك الطابع السطحى الغث الذى يتسم به المعدن الرخيص المطروق » .

وأخيراً فإن شخصيات فولـكنر قد تنظر إلى الماضى نظرة بسيطة تاركة ما فيه من تباين وانحراف معتمدة على صدق ما بعده من استقرار وتحمل . ورد الفصل الخامس هذا تجاه الزمن معقد بحق وينطوى على كثير من الاختلافات فهناك « الرؤى السعيدة » التى بحثناها قبلا وهناك « القبول » الرتيب المتزن للزمان وأثره الهدام على الانسان ، وهو ما مارسته ديلسى بفاعلية ، ثم هناك الاستعداد للتأقلم وفق للظروف كما فى قصة « وأنا على فراش الموت » ، وهناك الـكثير من الشخصيات من هذا الطراز فى أعمال فولـكنر التى يبدو أنها له بمثابة « احتياطى » من الاستقرار مثل : مس هابرشام العجوز "Old Miss Habersham" فى قصة « متطفل » ، ولينا جروف فى « النور فى أغسطس » ، وسام فاذرس وآيك ماك كاسلين فى « الدب » ، وكثير من الزنوج فى قصصه . وكما يقول كارل زنك فى كتابه « حديقة فولـكنر "Faulkner's Garden" » فإن الزنوج والنساء والأطفال غالباً ما يتمتعون « بتوازن روحى » تفتقر إليـه شخصياته الـكبيرة فى بعض الأحيان :

« يتمتع الزنوج ، بالرغم من فقرهم ووضعهم المهين ، بتوازن روحى كشعب يعيش على الأرض و بالأرض يرعون عائلاتهم ويحمون صغارهم » .

٣

تنطوى الطريقة الأخيرة لمعالجة أعمال فولكنر ككل على خطر المجازفة بالتبسيط أكثر مما ينبغى كما حدث فى الطرق التى أن سبق استخدمها قبلا . ومع هذا فإننا إذا قبلناها بتحفظ معقول أضحت عظيمة القيمة فى متابعة التطور فى أعماله بطريقة مجدية . وكان أول من اقترح هذه الوسيلة هو راسل روث "Russel Roth" فى مقال نشره فى مجلة بيرسبكتف "Perspective" (صيف ١٩٤٩) تحت عنوان « وليم فولكنر » : نموذج الحج "William Faulkner: The Pattern Pilgrimage" . ولقد آثرت أن أتناول الشروط التى وضعها روث بشىء من التفصيل لأنه لابد من التعرف على كثير من مزاياها حتى يمكننا أن نضعها موضع التنفيذ الكامل .

تطورت أعمال فولكنر ، فى رأيى ، داخل إطار من « الذكاء المركزى » . وهذا التعبير يحمل فى طياته بعضاً من التشابه مع استعمال هنرى جيمس "Henry James" له ، ولو أن هناك الكثير من الخلافات الرئيسية بين استخدامه له واستخدام فولكنر له فى الشخصيات التى يرسمها كل منهما . وعلاوة على ذلك فإننى لا أؤمن بأن فى مقدور المرء أن يقبل هذا التعبير على أنه يعنى أن شخصية ما فى عمل ما « تعبر عن وجهة نظر الكاتب » . إن فولكنر لا يعبر عن وجهة نظره بهذه الوسيلة . وبالرغم من هذا يبدو فى كثير من مراحل حياته الأدبية أنه يجاهد ليعبر عن الحقيقة الإنسانية بالطريقة التى تتصرف بها شخصية أو أخرى من شخصياته القصصية حيال تلك الحقيقة . وهذا يعنى بطريقة أخرى ، أنه يمسرح الحقيقة ، بمعنى أن شخصية ما فى موقف معين تتأثر به وتؤثر فيه ، وعن طريق حديثها نفسه تضفى على ذلك الموقف قيمة ولوناً وميزة تعتبر نوعاً من تفسير الكاتب لما يجرى من أمور ، وغالباً ما يكون ذلك مجرد أسلوب ، والذهاب بالأسلوب الخطابى إلى مدى أبعد مما تحتمله قدرة الشخصية على التعبير .

ويحتاج التعبير البسيط عن الأنواع الثلاثة من « الذكاء المركزى » إلى الكثير من الإفاضة . وهذه الأنواع هى (١) « الشاب الذى يحب الجمال » (وهذا هو نفس التعبير الذى استخدمه روث أيضاً (٢) « الرجل الضعيف الطيب » و (٣) « الرجل القوى الطيب » . والشاب الذى يحب الجمال تسيطر عليه نظرته إلى الشر ومن ثم فهو الواقع أبعد من أن يقوم بعمل فعال تجاهه . إنه الصورة التى رسمها فولكنر لطراز خاص جداً من هاملت . إنه يرى الشر كله داخل نفسه كما لو كان يفكر دائماً وهو واقف أمام المرآة يرى نفسه فيها ، إنه ينسى التمثيل بمعناه المعروف لأنه يخرج على الإطلاق عن نطاق التأمل الذاتى النفسى . والانتحار بالطبع ملجأ أولى يحتمى به . فإذا أمكننا أن نتخيل أن هاملت انتحر مؤمناً أنه بهذا ينقذ شرف العائلة فقد نتمكن من تكوين صورة واضحة ، إلى حد ما،للشاب المحب للجمال على « أنه مثال لانهزام الذكاء ».وطبيعى أن هذا الافتراض يجب أن يجرنا إلى ميدان هام من ميادين دراسةالأدب الحديث لو أتاح لنا هذا الكتاب وصفحاته مثل هذه الدراسة : دراسة التطور الذى حدث منذ كتب جول لافروج "Jules Lafrogue" قصة هاملت إلى برافروك "Prufrock" لايليوت "Eliot" ثم أخيراً إلى الأنواع الكثيرة المختلفة من « الحساسية الحدية » التى تميز « البطولة الحديثة » . ويكفى أن نقول إنه — إبتداء من جو الضياع الذكى والنظر إلى الأمور باحتقار ، الذى ساد فترة ما بعد الحرب — نجد أن فولكنر قد أدلى هو الآخر بدلوه فى رسم نقائص هذهالشخصية الحدية وصور الكثير مما نفتقر إليه .

وقد تطور البطل عند فولكنر فبدأ يبتعد تدريجياً عن هذا الموقف الذى يكاد يكون شللا تاماً حتى وصل إلى موقف على النقيض من ذلك تماماً هو موقف « المنقذ » المثالى أو دور إبراز الفضائل فى نطاق تورية دنيوية محكمة للقيم الإنسانية . ولكن فولكنر لا يذهب فى هذا الطريق إلى نهايته ، فبراعته المتناهية كفنان قصصى تكاد تكون مصحوبة دائماً باعترافه العملى بالنقائص

الإنسانية . وعندما يبدو بطله وهو ينحرف مبتعداً عن القداسة إلى ذلك الجانب غير المعقول لدور الإنسان وهو سلبه حقا أو آخر من حقوق الله ونسبته إلى نفسه — نجده وقد عاد به إلى القداسة مرة أخرى . وبالرغم من هذا يبدو أن فولكنر يستجيب — وخاصة فى إنتاجه من سنة ١٩٥٠ — إلى ضغط القوى الأخلاقية . لقد أراد أن يثبت بطريقة إيجابية فعالة وبالقول أن الإنسان خير ، وأصبح أبطاله يمثلون بالتدريج صورة أو أخرى من صور يوكناباتاوفا بضجيجها ووضوحها ، وتعكس هذه بدورها صورة أو أخرى من الصور التى وردت فى أجزاء كثيرة من الكتاب المقدس .

ونحن نرى بطبيعة الحال استمراراً لعملية النضوج فى جميع أعمال فولكنر فنجد أن التعبير عن صفات الشجاعة والايمان والتحمل العادية يجرى على لسان أشخاص عاديين كما يسود الوقار غالباً عندما يبدو أن التطرف فى الخير أو الشر قد أضحت له الغلبة . وهناك البطولة التى تتسم بالبساطة التامة والتى تعبر عن إتمام عمل يوم طيب على الوجه الأكمل ، وأحياناً تسود بطولة الشخص العادى كما فى قصص « متطفل » و « بطل لا يقهر » والقسم الأخير من « الرزين وسورة الغضب » . وعلاوة على هذا يوفر لنا فولكنر فرصة التأمل الدقيق الموجز فى الحياة ، ويبدو هذا على هيئة حوار « جانبى » تقوم به شخصية ثانوية قبل أن تنزل الستار على العمل الضخم ، وعلى سبيل المثال يعبر عمل الزنوج عن وجهة نظر جيسون كومبسون العامة ومن ثم يضعه أمامنا لنتابعه .

> « إنك أكثر منى ذكاء ، وليس هناك فى هذه المدينة من يجاريك فى ذكائك فأنت تسخر من أى إنسان يدعى الذكاء إلى الحد الذى لا يتمكن معه من أن يتمالك نفسه » .
>
> قال هذا وهو يدخل إلى العربة ليمسك بزمام الخيل .
>
> قلت « من هذا » ؟

قال « إنه مستر جيسون كومبسون » .

ويصور كوينتون كومبسون الموضوع بشكل فعال بطريقة موجزة مبدئية أخرى من طرق التأملى النفسى فيفكر وهو يتحدث عن مكانة الزنوج فى مجتمع البيض الجنوبيين فيقول :

« إنهم يدخلون حياة البيض كومضات سريعة سوداء تحجب الحقائق البيضاء لفترة فى صدق لا يحتمل الجدل ، كما لو كانت تحت المجهر ، أما بقية الوقت فانهم مجرد أصوات تضحك فى غير ما داع للضحك وتبكى عندما لا يكون هناك ما يستلزم البكاء . . . » .

ويظهر « الشاب المحب للجمال » منذ مطلع حياة فولكنر الفنية . إنه يبدو ، أولا ، على هيئة جندى عائد من ميدان القتال : ومهما يكن من أمر فان ماهون "Mahon" فى قصة « مرتب الجند » يبدو ضحية للحرب مما يتعذر معه أن نعده من الأذكياء . ولا بد أن يفسر الآخرون موقفه . وتستمد القيمة الحقيقية للقصة من التناقض والصراع فى التجاوب لحالتـه المزعجة وتحركه نحو الموت . وثمة مثل أفضـل « للشاب المحب للجمال » العائد من الحرب وهو الشاب بايارد سارتوريس "Bayard Sartoris" إنه يحق الشاب الذى ليس فى ميسوره أن يواجه المجتمع برمته ولا أن ينهض بدوره كضحية لانحـلال ذلك المجتمع . وبايارد ، كما يقول إيرفنج هاو ، « لا يمكنه أن يصل إلى مستوى من الإدراك يرفعه إلى مستوى معرفة نفسه . إن ذكائه لا يوازى يأسه » . وتنتهى هـذه المرحلة من مراحل « للشاب المحب للجمال » كرمز للذكاء المركزى بشخصية كوينتين كومبسون . إن تعبيراته عن « البطولة » تحركها نفسه التى لم يحدث أن دخلت امتحاناً جدياً أمام حقائق العالم الخارجى . إن دوره على وجه التحديد دور رمزى ، كما أنه منعزل ذهنياً ، فضلا ، عن كونه مبهماً لم يدخل أى اختبار جدى مع العالم الخارجى . إنه مثال لما أسماه هنرى جيمس « النفس المقفلة » .

بيد أنه يختلف تماماً عن بطل جيمس لأنه شخص يعيش فى أعماق نفسه على طريقة الرومانتيكيين . إنه « يفكر » فى أن يعمل عمـل الأبطال فى سبيل « قضية » . ولـكن هذه القضية تفسدها نفسه بل تتشربها وتتمثلها . ومن هنا فإن انتحاره ليس انتحاراً بطولياً لأن القضية التى انتحر فى سبيلها لم تتعد نطاق نفسه على الإطلاق .

والواقع أن أياً من هذه الشخصيات لا يعبر عن فولـكنر ، كما أن فولـكنر لا يعبر عن أى منها . ومن الصعب أن نقرر ما إذا كان فولـكنر يندمج حقيقة فى شخصياته أم أنها مجرد مسرحة موضوعية . إن كوينتين يصبح بطلا فقط عندما يبدو قلقاً غاية القلق بسبب مثالب أخته . إن ما يشعر به وما يأتيه ليس شيئاً بديعاً على الإطلاق ، كما أن فولـكنر لا يقدمه لنا كبطل ولـكنه يتيح الفرصة لمناقشات طويلة توضح أسباب فشله فى الصفحات الأخيرة من الجزء الثانى من قصة « الصوت وسورة الغضب » .

أما غموض محاولات أبطال فولـكنر فى التصرف تجاه شرور المجتمع و إنحلاله فإنها تظهر بشكل أكثر حيوية فى الطراز الثانى من أبطاله « البطل الطيب الضعيف » . إنه « طيب » لأنه يزمع أن يتصرف إيجابياً وعن جدارة ولـكن نقط ضعفه ، مهما كانت تلك النقط ، تحول بينه و بين أن يكون لنجاحه تأثير أدبى ، وأول مثال واضح على ذلك هو هوراس بنباو "Horace Benbow" فى « سارتوريس » و « المحراب » . إن بنباو يفشل فى فعل الخير لأن تصوره للشر يحطم إرادته (يعود من ماخورة ممفيس مثقلا بشرور لا يقدر فى الواقع على تفهمها) . وهو يفشل كذلك بسبب ضعف داخلى فى « الإنسان السليم السريرة» العادى . ولا يتمكن بنباو من إنقاذ تمبل دريك "Temple Drake" أو لى جودوين "Lee Goodwin" من مصيرهما. ثم نجده أخيراً يواجه خطراً شديداً هو وقوعه نفسه فى براثن الشر الذى يقاومه . ومن الأمور البارزة أن فولـكنر عندما قرر أن يستعرض موضوع « المحراب » وهو يكتب « جنـازة راهبة »

اختفى بنباو منها كلية وحل محله جافن ستيفنس ، مرشحه المبدئى للقيام بدور « البطل الطيب القوى » .

وثمة مثـال آخر أكثر إقنـاعاً بشخصية « البطل الطيب الضعيف » وهو راتليف "Ratliff" الذى ظهر فى قصة « القرية الصغيرة » وما تلاها من قصص . إن راتليف رجل أبرز صفاته أنه يحتكم إلى العقل . وعلاوة على هـذا فهو إنسان يتمتع بروح مرحة للغاية ومرونة عاطفية ظاهرة وفى وسعنا أيضاً أن نقول إنه إنسان حكيم : فى مقدوره أن يترجم سلوك مواطنى « فرنشمانز بند » العاديين ، وهو سلوك يبدو غالباً مضحكاً غير منطقى ، إلى حكم شعبية . وهو إلى جانب ذلك إنسان ذكى نبيه يهتم بالتغييرات بين «الصفقة »و بين « المقايضة » . وفى « القرية الصغيرة » نجد أن الرجل الذى يتصرف بعقل قد تبوأ مكاناً مرموقاً لأول مرة فى قصص فولكنر ولـكنه لا يسيطر بل يظل الإنسان «الضعيف» لأنه لايمكنه أن يمضى فى الزعامة إلى نهاية الشوط . كما نجد أن رغبات مواطنيه غير المعقولة من القوة والإصرار بحيث لايمكنه أن يتغلب عليها . والأكثر من هذا أنه إنسان عطوف يملك القدرة العاطفية . وهذا الميل إلى الاستسلام إلى حالات الغضب والفزع يثبت لنا أنه لايرقى إلى مكانه « سنوبس » وما يتمتع به من ذكاء لا تؤثر فيه العاطفة على الإطلاق . وقد ثبت فى النهاية كذلك أن راتليف إنسان مغفل سليم النيـة : إنه لايريد المـال الذى يأتى سهلا ولـكنه لا يقدر على مقاومة الانفعال والمخاطرة التى تنطوى عليها مثل هذه المحاولة ، وأخيراً نجده مجرد ضحية أخرى لخيانة سنو بس التى وصفت وصفاً بالغ الفخامة والجمال .

وراتليف هو أكثر شخصيات فولكنر « الطيبة » اتزاناً ومعقولية ، وانهزامه فى نهاية « القرية الصغيرة » لا يعنى أنه فقد كل إحساس بالاتزان أو أنه مجنون ـ مثل هنرى آرمستيد "Henry Armstid" ـ نتيجة لسيطرة القلق عليه . إنه يستمر فى قصتى « المدينة » و « القصر الريفى » ويتحدث حديثاً متمشياً مع موقفه فى القصة السابقة و يشترك مع جافن ستيفنس وتشيك ماليسون

فى القصتين الأخيرتين فى أنهم رجال ذوو إرادة طيبة ولديهم القدرة على تنفيذ تلك الإرادة فى كثير من الأحيان .

أما شخصية « الرجل الطيب القوى » فتكاد تكون نتيجة لحساسية فولكنر الأخيرة تجاه خطأ الإنسان وقدرته على التغلب عليها . لقد قال ، فى مقابلة مع سنثيا جرينيار "Cynthia Grenier" (١٩٥٦) « ليس هناك موضوع بعينه فى أعمالى ، وإذا كان ثمة موضوع فيها فيمكن القول بأنه نوع من الإيمان بالإنسان وقدرته دائماً على أن يسيطر على كافة الظروف وعلى قدره وأن يتحملها جميعاً » . ولوجهة النظر هذه أخطارها . ويكمن الخطر الحقيقى فى أن فولكنر سوف يضحى بالمسرحة فى سبيل الإيمان . و يتعرض جميع أبطال فولكنر ، الذين ينتمون إلى هذا الطراز الثالث ، لهذا الخطر . وأبرز « المتحدثين باسمه » من أبطاله هو جافن ستيفنس ، الذى وصفه أحد النقاد وهو متأثر ببلاغة فولكنر وتأكيداته فى خطابه الذى ألقاه بمناسبة حصوله على جائزة نوبل ، وصفه بأنه « تجسيد للجنوب الذى بعث من جديد» .

ولم يقدم لنا فولكنر ستيفنس فى وحدة متسقة على الاطلاق ، فهو أولاً يثرثر كثيراً وفى كثير من الأحيان يتخذ موقف القبطان « الذى يحاضر عن الملاحة بينما السفينة تغرق » ، ولنا هنا أن نتساءل ما هو موقف فولكنر فيما يتعلق بخطابة ستيفنس و بلاغته ؟ الواضح أنه معجب بكثير من آرائه ولكنه غالباً ما يشعر بأن جعله مجرد إنسان عاقل معناه التسليم بعدم وجود أية محاولة لرسم شخصيته. ومن هنا نراه يجعل ستيفنس يتصرف تصرفاً خاطئاً فى النهوض بمسئولياته فى «متطفل». والبطولة الحقيقية فى هذه القصة هى بطولة الصبى تشيك ماليسون وصديقه الزنجى اليك سوندر والسيدة العجوز مس هابرشام . و يصبح ستيفنس ، فى مناسبات أخرى ، ما يمكن أن نصفه بأنه « ملاك » وهب نفسه للأخلاقيات . ففى « جنازة راهبة » مثلا نراه محامياً سطحياً و يشبه بنباو فى قصة « المحراب » بالمعنى

المهنى فقط . ودوره الحقيقى هو دور الأب الدنيوى الذى يعترف له الخاطئون ، ويرى من واجبه أن يقنع تمبل دريك بانغماسها فى الشر .

وفكرة البطل الطيب القوى تتجه ، فى كثير من الأحيان ، نحو العموميات الأخلاقية الخالصة حتى إنها تنتهى آخر الأمر فى قصة « أسطورة » إلى مزيج من الكناية والخرافة . وشخصية البطل فى هذه القصة تفقد كيانها الشخصى . فالعريف شخص يتصرف خارج نطاق مهمته ولكن تصرفاته هذه لا تخلو من مغزى يهدف إليه فولكنر . و « أسطورة » ليست قصة بالمعنى الذى نعرفه ولكنها « موعظة » يمثل فيها الأدب دائماً المركز الثانى بالنسبة للمبدأ والرسالة الإلهية .

ومن الواضح أن فولكنر تتملكه الحيرة حول ما يجب أن يفعله ليؤكد دعوته ويحتفظ بالفن فى نفس الوقت . لقد كانت الحقائق الأخلاقية موجودة ضمناً فى قصصه الأولى ، أى أنها لم تكن تظهر على مسرح الحوادث ولكنها كانت موجودة فى المضمون الدرامى . والواقع أن الإفصاح عنها علانية أو الإصرار على التعبير عنها كان يعتبر أمراً جانبه الذوق ، بمعنى أن فى ذلك خرقاً للتوازن القصصى وامتداداً غير طبيعى لإمكانيات الانسان . ومهما يكن من أمر فإن ستيفنس يحول ماهو فكاهى أو مثير للعاطفة فى القصص الأولى إلى موقف خطير مركز مصطنع . كما أن العريف فى قصة « أسطورة » قد تحول إلى شىء فوق إدراك الانسان . ولكن هذه المبالغة لا تعنى أن فولكنر قد نحى جانباً اهتمامه بما فى الانسانية من تنوع . وقد أعادت قصة « القصر الريفى » قصص فولكنر فى كثير من النواحى ، إلى التوازن الفنى بين المتناقضات وهو الأمر الذى كانت تتميز به أعماله الأولى.

وفى مقدورنا الآن أن نناقش أعمال فولكنر ومداها من نواح متعددة ممتازة. كما أنه لا مندوحة من أن نقدر مدى تلك الأعمال وقيمة ما حققه كل منها على حدة . وإذا نحن نظرنا إلى قصص فولكنر نظرة شاملة وجدنا أنها تتداخل بشدة

فى بعضها البعض . ويرجع بعض هذا الإحساس بالتداخل من قصة إلى أخرى إلى التركيز الضيق على مقاطعة يوكناباتاوفا ، وتكون النتيجة أن نجد فى تلك القصص تنوعاً وتكراراً للمواقف فى نفس الوقت ، فالشخصيات تتحرك من قصة إلى أخرى كما تتكرر تفاصيل المناظر الطبيعية من حين إلى حين . ومع أن فولكنر ينتقل من مكان إلى مكان ومن طبقة من الشعب إلى طبقة أخرى ، فإن وضع الأرض هو نفس الوضع من قصة إلى قصة . وبالرغم من الإغراء الذى داعب فولكنر فى الأيام الأخيرة لكى يجعل الصدق شيئاً ثابتاً لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه فإن أعماله تنطوى على سلسلة متلاحقة من المحاولات لاستكشاف طبيعة الصدق المتنوعة المتغيرة والنظر إليها من مختلف الزوايا الإنسانية ، كما يمكننا أن ننظر إلى قصص فولكنر على أنها تجارب فى الأسلوب وفى البناء القصصى لا فيما يتعلق بالمواقف الإنسانية فحسب ، بل وبالحقائق الخالدة التى أشار إليها فى خطابه الذى ألقاه فى ستوكهولم .

الفصل الثانى

بدايات

١

تعتبر قصتا « مرتب الجند » و « البعوض » إنتاج رجل اكتشف طريقه . فكلتاها تعتبر ، بطريقة أو أخرى ، نتاج ستة أشهر قضاها فى نيو أورليانز سنة ١٩٢٥ وصحبه شيروود أندرسون فى فترة منها . ولا يرجع الفضل فى كتابة هاتين القصتين ، بحال من الأحوال ، إلى أندرسون وأستاذيته فى الأسلوب ، ولو أن « البعوض » تردد صدى أسلوبه فى كثير من الوجوه . والقصتان هامتان فى المقام الأول لأنهما يعبران عن إنسان موهوب لم يكن قد اكتشف بعد الشكل أو الموضوع الصحيحين للكتابة .

وتمثل « مرتب الجند » الروح التى سادت القصة فى العشرينات التى أعقبت الحرب . فبطلها دونالد ماهون "Donald Mahon" يعود من الحرب إلى منزله فى تشارلز تاون بولاية جورجيا مثقلاً بالجراح فاقداً بصره ينازع سكرات الموت . وحقيقة حالته هى البؤرة التى تدور حولها جميع شخصيات القصة ، فتجد كلا منها يعبر عن نفسه وفقاً لتصرفه حيال هذا النموذج الذى يسميه الفرنسيون (فى عنوان ترجمتهم للقصة) « العملة البديلة "Monnaie de Singe" » وبين هؤلاء والده ، وهو من رجال الكنيسة ، وسيسلى سوندرز "Cicily Saunders" خطيبته التى أصابها الجنون بسبب عودة ماهون المفاجئة ، وشخصان صحبا « الجثة » إلى جورجيا ، ومارجريت باورز "Margret Powers" ، وهى أرملة شابة فقدت زوجها فى الحرب ، وجو جيلجان "Joe Gilligan" وهو أحد المجندين . ويضفى جانورياس جونز "Janarias Jones" ، الذى ظهر على

مسرح القصة كما لو كانت غابات سوينبرن قد تفتحت عنه ، يضفى عليها مسحة لم نعهدها فى فولكنر .

والجو السائد فى قصة « البعوض » تقليد لإيليوت وجو « الضياع » الذى ساد فترة ما بعد الحرب ، كما أن محاولاته لتقليد حالة نفسية دون معرفة دقيقة بما يصاحبها من تفاصيل تعتبر كارثة . فملاحقة جونز بالغزل للنساء المار بات تتعارض فى عجب ، مع المرارة القائمة للموت الذى يحوم حول دونالد ماهون . ومن المفروض بالطبع أن جونز يعبر عن بعد الحياة المدنية الماجنة عن أهوال الحرب التى يمثلها ماهون . وتحطم صدمة ظهور ماهون الاتزان السطحى الجميل لسيسلى سوندرز كما يقضى عليها تماماً ، كشخصية لها وزنها ، ملاحقة جونز ومغازلته الفارغة لها .

ونحن نرى أن فولكنر يستهدف رسم شخصية لكل واحد من هؤلاء منعزلة ، سواء عن خوف أو عن عدم اكتراث ، عن محور الحياة الاجتماعية المألوفة ذات المغزى . ففى حالة ماهون نرى أنه فريسة لعنف الحرب يسير نحو النهاية وقد فقد بصره وشعوره ، كما تقف جروحه حائلاً بينه و بين أية حيوية وتقضى على أحاسيسه العاطفية . وعلى النقيض من ذلك نرى جانوار ياس جونز وقد انعزل هو الآخر عن الإنسانية ، ولكن بمحض اختياره على النحو الذى كان سائداً سنة ١٨٩٠ وعاد إلى الظهور فى سنة ١٩٢٠ . ثم إن عدم الاكتراث نراه عاملاً مشتركاً بين ماهون و بين جونز . وعدم الاكتراث هذا ليس مختلفاً فى آثاره بطريقة ظاهرة . ومهما يكن من أمر فان عدم اكتراث ماهون أكثر تحطيماً لأنه جاء نتيجة لمأساة لا يد له فيها .

وهذه الشخصيات التى رسمت بعناية للتعبير عن الإنعزالية والشقاء تعتبر تعبيراً عن الضياع الذى ساد فترة ما بعد الحرب ولكنها جميعاً تقليد مصطنع لما كان ينتهجه معاصروه ، فسيسلى سوندرز ، مثلا ، تقليد لما فعله ف . سكوت فتزجيرالد "F. Scott Fitzgerald" ولكن فولكنر عالجها بقسوة لاذعة

لم يكن فى وسع فتزجيرالد أن يجاريه فيها . وكانت خطوبة سيسلى لماهون تشبه أصلا خطوبة ديزى فاى "Daisy Fay" لجاتسبى "Gatsby" فى قصة « جاتسبى الـكبير » "The Great Gatsby" . لقد أسرها وعد الجندى بزواجها لما فيه من خيال وسحر ، ولـكن عودته كانت علامة النهاية للرومانتيكية الإنسانية ولأنانيتها العميقة . وبالرغم من هذا التقريع الواضح فلا يسع المرء فى الواقع أن يقبل تفاهتها لأن شخصاً من شخصيات القصة لم يثبت وجوده بل رأيناها جميعاً ضحايا لرعب و يأس غامضين . إنه نوع من المآزق التى واجهتها شخصيات أولدس هكسلى "Aldous Huxley" فى قصصه التى كتبها فى عشرينات القرن الحالى .

وكان الشخص الوحيد الذى حافظ على اتزانه وعلى قدرته على الرؤية إلى ما وراء مركز الرعب الهادف هو ، فيما يبدو ، القسيس والد البطل . فقد كانت له « فلسفة » تمـكنه من البقاء ووجهة نظر تؤكد ، بصفة خاصة ، التسليم بحتمية الشر ، سواء كان إنسانياً أو غير إنسانى — وذلك إذا أردنا أن نبرز « الوحدة » المطلقة لأعمال فولـكنر — إن إيمان القسيس يقوم على أساس الرضى الذى يشبه فى غير ما وضوح تحمل ديلسى وتماسكها الثابت .

وإذا عدنا فألقينا نظرة أخرى على قصة « مرتب الجند » بعد الخبرة التى اكتسبناها من الاهتمام الشديد بأعمال فولـكنر البارزة ، وجدنا أن الموازنة بين نماذج الانعزالية والأخطاء الإنسانية تشير إلى بداية تجربة للاستكشاف الدقيق الواضح للحقيقة ولمختلف وجهات النظر الفردية فى أعماله التى جاءت بعد ذلك . ومما تجدر الإشارة إليه بصفة خاصة احترام ماهون الـكبير للموت الذى لا بد منه وللمرض وللعنف . ونظرته إلى كل ذلك فى حدود التدبير الإنسانى وفى نطاق ما يوصى به الدين . وكان عرض فولـكنر لذلك فى « مرتب الجند » عرضاً غير دقيق بسبب ضعفه عندئذ كـكاتب شاب يحاول أن يستمد أسلوبه من الإعارة

والتأجير ، وتشويهه لشخصيات القصة عندما حاول أن يجعلها مطابقة تماماً للشخصيات التى استعار منها فجاء سلوكها مغايراً لها وغير دقيق .

وقصة « البعوض » أقل نجاحاً من سابقتها ، فقد حاول فولكنر فى هذا التقليد الواضح لأولدس هكسلى أن يفعل ما فعل هكسلى مع عدد من النماذج التى جاءت فى قصصه الأولى ، وهى نماذج لاذعة لم تكتمل لها عناصر الفكاهة . ولكن ما يحققه فولكنر لا يعدو أن يكون محاولة من الدرجة الثالثة ، كل فضلها أنها فتحت أمامه آفاقاً جديدة للموضوعات وللبلاغة التى نشهدها فى أعماله التالية : وباختصار فإن « قصة البعوض » تصف جماعة أقلعت على ظهر يخت من نيوأورليانز . والضيوف الذين جمعتهم مسز مورييه "Mrs Maurier" ، وهى أرملة ثرية ، بمساعدة ابنة أخيها المراهقة ، جماعة متنافرة: بعضها من الفنانين والكتاب من الحى البوهيمى الفرنسى ، إلى جانب رجل إنجليزى ، وآخر يعمل فى قسم المشتريات بأحد المحال ، وكثير غيرهم . وتهرب إبنة الأخ ، أثناء الرحلة ، مع رئيس الخدم فيهاجمها البعوض الموجود فى أحد المستنقعات القريبة ، بلا مشقة أو رحمة وتضطر إلى العودة إلى اليخت . ولما كانت هذه هى كل « الحركة » فى القصة فكان لا بد لها أن تعتمد ، فى تأثيرها ، على الحديث عن « الأفكار » والسلوك وعن أشياء أخرى معاصرة. وكانت هذه كلها حصيلة فولكنر من قراءاته ومشاهداته فى السنوات التى أعقبت الحرب ، ولكنه لم يكن بارعاً فى التجاوب معها فجاءت رخيصة نسبياً ولم يفلح فى نقل تلك الأفكار للقارئ بطريقة مرضية للغاية ، ومن ثم فإننا نجد أن بعض أولئك الذين اتخذهم وسيلة لعرض تلك الآراء، مثل جوردون المثال ، لا يستطيعون التمسك بها إلا لفترات قليلة متقطعة طوال القصة . والواضح أن فولكنر أراد لجوردون أن يكون شخصية من « الوزن الثقيل » ولكنه جاء أقرب ما يكون إلى شخصية مطبوعة لا تتغير .

وفى وسعنا ، بطبيعة الحال ، أن ننظر إلى « البعوض » نظرة أخرى

ولكنها فى الواقع ليست تلك التى أرادها فولكنر فى سنة ١٩٢٧ : وذلك أن نعتبرها دراسة لفشل اللغة فى التعبير عن الحقيقة . وقد أشارت أولجا فيكرى "Olga Vickery" إلى أن وجهة النظر هذه لا تتعارض مع ما قام به فولكنر فى قصصه الأخيرة من تنقيب دقيق فى أعماق اللغة والخبرة عندما قالت :

« فى هذه القصة ، كما فى القصص التى تلتها ، لا تعتمد الحقيقة على الكلمات فحسب بل على فترة إدراك تأتى عادة عند ما يكون اهتمام المرء بالنشاط الذهنى أقل ما يكون » ....

وطبيعى أن مثل هذه النظرة إلى قصة « البعوض » تلقى ظلالاً مختلفة للغاية على المناقشات التى جرت فيها ، وهى مناقشات غير هادفة تفتقر إلى الذكاء . ومن هنا فإن فشل هذه المناقشات يصبح الدليل على أنها موضوع للبحث أكثر مما هو دليل على سخافتها وركاكتها . ثم إن الفصل الأساسى بين الأقوال والأفعال ، وهو فى حد ذاته جزء من السخرية التى كان يستعملها هكسلى فى العشرينات ، يعتبر فى هذه الحالة مسألة ضرورية للغاية ، فهو يلعب دوراً كبيراً فى قصص مثل « الصوت وسورة الغضب » و « أنا على فراش الموت » . كما سنرى فيما بعد . وتشير مسز فيكرى إلى أن الأشخاص الذين تترك أعمالهم أعمق الأثر فى النفس نتيجة لأصالتها ، هم أقل الناس اهتماماً بالأقوال ، والعكس بالعكس . وثمة مثل على ذلك وهو الحرج الذى واجهه فيرتشايلد "Fairchild" الذى يقوم بدور الراوى فى قصة « البعوض » بسبب عقم الألفاظ كبديل للأفعال :

« لقد بدأت تعمد إلى الأقوال بدلاً من الأفعال ، مثلك فى ذلك كمثل الزوج الذى انطفأ نوره لتستره على زوجته الفاجرة فاصطحب معه بعض القصص كل ليلة فى فراشه، وسرعان ما أضحت الأفعال والأعمال بالنسبة له مجرد ظل لصوت معين يصدر منك بأن تفتح فمك بطريقة معينة فيتخذ شكلا خاصاً . . . . . »

وليس ثمة شك فى أن هذا القول (الذى ثبت صدقه عندما دافع فيرتشايلد عن عمله) يعتبر وسيلة لإبراز الاختلاف بين الأقوال والأفعال ، ولكن من الخطأ أن نأخذ هذا على أنه فكرة لماحة نفذت بذكاء ، فهى فى هذه القصة المتناهية الضعف فكرة عادية جداً سبق أن تعرض لها عشرات الكتاب بطريقة أفضل فى تاريخ الأدب . ونحن لا ننظر إلى أهميتها لا على ضوء ما تطورت إليه بطريقة أكثر فاعلية فيما تلاها من قصص . فالحديث شىء وقيمته شىء آخر ، وخاصة إذا كان هو كل ما فى القصة أو يكاد يكون أكثر ما فيها . ولا جدال فى أن « البعوض » لا تضم شيئاً ذا قيمة . والواقع أن فولكنر يضع « كائن » مقابل « قائل » كما أشارت إليه مسز فيكرى ، ولكن « البعوض » لا تبرز الصراع بأية وسيلة فعالة ، ولا يبقى لنا سوى قصة لا حركة فيها تدعمها الأقوال تدعيماً ناقصاً ، وهى أقوال جوفاء فى أغلب الأحيان ولا تستقر على قرار على الإطلاق .

ويبدو أن جميع أعمال فولكنر قبل سنة ١٩٢٩ تدل على أنه كتبها دون هدف واضح ودون إدراك ما يريد أن يقول ولا كيف ينبغى أن يقوله . وغالباً ما يتسم أسلوب قصتيه الأوليين بالفخامة ولكن دون هدف ، كما أنه غير واضح المعالم فى الوقت الذى يجب أن يكون فيه محدداً واضحاً قوياً بل نراه مبتذلاً لا ابتكار فيه . أما أن قصصه التى تلت هاتين القصتين أثبتت اتباعه للوسائل التى جاء ذكرها هنا فتدل على مثابرته أكثر من دلالتها على عبقريته فى سنواته الأولى . والحقيقة أنه كان كاتباً قليل الإكتراث بأى شىء حتى استقر (فى قصصه التى يكتبها منذ سنة ١٩٢٩) على ما أسماه « الرقعة الصغيرة من الوطن » . وتدل قصتا « سارتوريس » و« الصوت وسورة الغضب » اللتان نشرتا سنة ١٩٢٩ ، على أنه « وصل » قبل أن يكلف نفسه مشقة الذهاب إلى هناك ، وأصبح الأمر كأن الأسطورة والخرافة طوع بنانه ينهل منهما كلما أراد . وليس هذا القول صدقاً

كله، و« سارتوريس » كانت عملا انتقالياً إلى حد ما ، وفيها انتهت الحرب العالمية الأولى بالطريقة التى انتهت بها الحرب الأهلية ، و بدأت بعدها الدراسة المضنية للعنف وأعباء الماضى. ولاتقتصر قصة «الصوت وسورة الغضب» على كونها دراسة ليوكناباتاوفا بل إنها أعظم مثال فى الأدب الأمريكى للقصة التى تعالج تداعى المعانى .

وتعتبر « سارتوريس » أيضاً بداية لاستخدام التقاليد فى القصة ، فعائلة سارتوريس ، مثلها كمثل عائلة كومبسون ، عائلة قديمة يعانى جيلها الحديث من الحيرة والضعف بسبب الاضطرابات الأدبية والذهنية . ولكن فولكنر يحاول هنا تجربة القاعدة التىسادت فى أعقاب الحرب وهى قاعدة « الجدب والتفاهة ». ولم يكن ذلك بالأمر الهين . وفى الوقت الذى نرى فيه فى أعمال فولكنر أصداء من إيليوت لكى يثبت أنه هو الآخر مر بفترة تلمذة ، فإننا نجد أنه سرعان ما أثبتت عبقريته الأصلية أنه لم يكن مجرد مقلد غض العود . كل هذا يدلنا على أن «سارتوريس» لم تكن لتقف على قدم المساواة مع خير ما كتب فولكنر من أعمال تلت ذلك . وكما قال روبرت كانتويل "Robert Cantwell" فإن :

« الخط الفاصل بين أعماله فى المرحلة الأولى ، التى تتسم بمحاولة الكتابة الأدبية ، و بين قدرته فى المرحلة الناضجة الكبرى هو قصة « سارتوريس » . والأكثر من هذا على وجه التحديد أن سارتوريس تضمنت شيئاً تجاوز القصة ذاتها فأفسح الطريق أمامه ليكون صورة شاملة لأعماله كلها . . . فاذا تركنا قصتيه الأوليين ووصلنا إلى سارتوريس وجدنا أنفسنا فوراً فى مدينة جيفرسون بلحمها ودمها ، على بعد خمسة وسبعين ميلاً من ممفيس ، وهى مدينة فى الريف الأعلى تمتد على السفوح الواسعة أمام التلال الزرقاء وسط المزارع العريضة الجميلة الغنية الناعسة . . . » .

والشاب بايارد سارتوريس طيار عائد من ميدان القتال مثل دونالد ماهون في قصة « مرتب الجند » ، ومن ثم فإننا نجد أن هناك اتصالا روحياً بينه و بين القصةالأولى . وهو كما وصفه وليم فان أوكونور "William Van O'Conner" فى قصة النار المعقدة "Tangled Fire" ينحدر من أصلاب الشباب الحانق الذى عاش فى نهاية « القرن الماضى » . إن ذكرى موت أخيه فى معركة جوية تكاد تصيبه بالجنون ، ومن هنا نراه يخاطر بحياته فى جرأة شيطانية . إنه يسعى إلى الموت عنوة ، وأخيراً يتحقق له ما أراد بعد سلسلة من الرحلات التى كان يقوم بها لإختبار الطائرات . إن الشاب بايارد رجل يندفع نحو العنف ، إنه يصطنع مشكلة لم يكن فى وسع ماهون أن يشير إليها ، فهو يسعى إلى خلق ظروف العنف بدلا من السماح لها بإيقاعه فى حبائلها بروح بطوليـة لا معنى لها و إن كان هناك مايدفع إليها .

والإختلاف الجوهرى بين « سارتوريس » و « مرتب الجند » يكمن فيما تضمنته قصصه التالية من إشارات إلى كل منها . و إذا كان من العسير على الشاب بايارد أن ينفذ إلى المعنى الأكيد لأفعاله ، فإن الأمر يختلف مع فولـكنر الذى كان فى ميسوره أن ينفذ إلى ذلك المعنى بل إنه نفذ إليه بالفعل . إن البطولة هى موضوع « سارتوريس » ، والغضب الأعمى والخوف الذى نلحظه فى بايارد ليس إلا عودة إلى حب المغامرة الذى كان موجوداً فى الماضى . وفولـكنر هنا أفضل بـكثير مما كان عليه قبلا لأنه لم يعد الأمر أمر حاجته إلى شىء يكتب عنه بأسلوب رومانتيكى بل حاجته إلى بناء قصصى يضم بين طياته الماضى والحاضر والأفعال والدوافع حتى يتيسر له ، من خلاله ، أن يقيم الأفعال الإنسانية . إنه لايتمكن من وصف هذه الأفعال وصفاً طيباً إذا لم يصنعها داخل إطار ، سواء كان ذلك الإطار هو المجتمع المعقد أو التقاليد أو كليهما معاً . وتقدم له روحه المرحة خدمة طيبة لتحقيق أغراضه فنرى العجائز من النسوة والزنوج كما فى القصص الأخرى يلقون ظلالا من الشك المريب على أى إدعاء للرومانتيكية والإسراف

فى الأسلوب الخطابى . ومن هنا تفضل « سارتوريس » كل ماسبق أن كتبه من قصص لأنها أغنى بالتفاصيل وأكثر حزماً فى حكمها على قيمها الثقافية .

والشاب بايارد لا يعدو أن يكون الموضوع السطحى للقصة لأنها لاتتعلق به وحده بل تتناول أيضاً علاقته بأربعة أجيال من عائلة سارتوريس التى شهدت كلا من الحرب الأهلية والحرب العالمية الأولى . وأهمية الماضى هنا مدعمة بالأسانيد ، وعلى بايارد ألا يؤقلم نفسه لعنف الحرب فحسب بل ولجذورها الضاربة فى أعماق التاريخ . ومن هنا فإننا نجد أن الفعل البشع للحرب التى تعتمل فى نفسه يرجع إلى التركة التى ورثها عن أسطورة الماضى .

وهذه القصة هى بداية تحليل فولكنر للأسطورة . إن شعب يوكناباتاوفا ، التى خلقها ، غالباً ما يدرك تلك الأسطورة ويلمس ما يترتب عليها . إنه يتأمل معناها ويتحمل أعباءها الظاهرة كما يشارك فيما أحدثته من رد فعل يبدو الآن باهتاً بسبب مامضى عليها من سنين . وتساعد التجربة التى مر بها بايارد سارتوريس على وضع الأسطورة فى نطاق الحقيقة لأن الأسطورة تتراجع وتنحسر تاركة مكانها للحقيقة المتفجرة . ولكن الأمر ليس بهذه البساطة ، ففى الوقت الذى لا يريد فيه فولكنر أن يوحى « بالتفوق الرومانتيكى » فى الحرب الأهلية نجد أن ثمة خلافاً جوهرياً بين الحربين سواء فى مدى الإلتزامات التى فرضتها كل منهما أو عمقها وتأثيرها . والعنف فى الحرب العالمية الأولى عنف مباشر فج ليس هناك ما يخفف من أثره . أما عنف الحرب الأهلية فكان موضوعاً لمئات التفسيرات وقد خفت حدته بل أصبحت ضجيجاً فى غمار التجربة .

وهنا نجد فولكنر يهتم مرة أخرى بدراسة وجهات النظر المختلفة وأثرها على الحقيقة . فبايارد سارتوريس لا يمكنه أن يروض نفسه على قبول العنف كشىء رومانتيكى بحال من الأحوال . إن تجربته الخاصة جعلته فى ضياع لا يعقل، ومن ثم فإن اندفاعه الجنونى نحو الإبادة والتدمير جاء نتيجة لاكتشافه ما فى الأسطورة

من تضليل مريع . وتلعب مقابلة الماضى بالحاضر دورها أيضاً فى موضوع عائلة سارتوريس . إنهم أيضاً ، كالحرب الأهلية ، قد عاشوا عبر عدة أجيال وصارت لهم أسطورة هم الآخرون . وكلتا الأسطورتين تلقى ظلالها على الشاب بايارد الذى يعانى الوحـدة . إنه شهادة كئيبة محزنة غاضبة على انهيار الأساطير . وليس هذا هو ماهنالك : إنه لايحمل العبء الكامل « للرسالة » الرمزية مثل دونالد ماهون ، إنه لايستثير العواطف كلها أو جلها . إنه أولا وأخيراً أخرق ومخطىء وكثيراً ما تثير أفعاله السخرية . وبالرغم من كل هذا فهناك شىء ما يدعم الحالة الإنسانية ويتعارض مع الأسطورة بالرغم من العنف الحديث . إن سعى بايارد للعنف بعمق وكذلك قوة العائلة والتقاليد كلها أمور زائفة . ومع هذا ينجح سارتوريس ، بطريقة ما ، فى حفظ التوازن بين تلك الأنواع المختلفة من الزيف . وكثيراً ما يعرض فولـكنر شخصية الماضى وهى تصارع الحاضر وآلام الحاضر وهى تلائم بين نفسها وبين المـاضى . إن بايارد سارتوريس يذهب إلى الموت تحوطه هالة من البطولة الزائفة كما كان كونتين كومبسون يريد أن ينتحر لحماية « أسطورة » ليس لها واقع من أى نوع كان . بين الأسطورة والحقيقة الناقصة نرى عوامل كثيرة متداخلة مخففة .

وتقوم مس جينى "Miss Jenny" ، إحدى شخصيات « سارتوريس » بإعادة بايارد التائه إلى مستوى معقول . ولابد فى سياق الرغبة الجامحة للانتقام ، أن يستسلم شىء ما إذا ما أريد أن نعود بالماضى والحاضر إلى مستوى معقول من الإدراك . وتعترف مس جينى بقوة الأسطورة وأثرها . ولما كان آل سارتوريس قد عادوا إلى ماضى الأسطورة فقد عرفت أنهم ورثوا عنها وسيلة لتحديد معالم الشخصية والسيطرة عليها . ولـكنها تعرف كذلك كيف تميز بين السراب والحقيقة . إنها تشبه مس هابرشام فى قصة « متطفل » ، التى تعرض أمامنا « البطولة العملية » ، وتعرف ماذا تفعل ولماذا تفعله . وتعرف مس جينى فى النهاية

الفرق بين الحياة والموت . وبعد أن نرى قبرى بايارد العجوز وإبنه جون وشاهدى هذين القبرين نفكر فى ذلك الذى يجبر الإنسان على ارتكاب أعمال العنف والخطأ لكى يصبح أسطورة من الأساطير :

« ولكنها عرفت إلى أين نسير وكيف يتحلل الجسد بعد الموت ، وكيف ينتهى ذلك الذى سيطر عليهم وألهمهم وضرب لهم أروع الأمثال . لقد انتهى إلى ذلك المكان الذى يسكن إليه المجهدون آخر الأمر ، وهو مكان يلفه الخشوع الجميل ولا يرتبط بالفناء إلا كما يرتبط غلاف الكتاب بما يضمه من شخصيات ، ذلك المكان الذى يضم شواهد قبور زوجاتهن اللائى جذبنهن إلى أفلاكهم المتعجرفة بالرغم مما كان لهن من حسب ونسب ، وهى شواهد متواضعة فانية كتغريد الطيور تحت أوكار النور » .

الفصل الثالث

الموهبة الأصلية

١

أشار فولكنر مرات عديدة إلى قصة « الصوت وسورة الغضب » على أنها أحب قصصه إلى نفسه « . . . . إن حكمى عليها قد تأثر بأنها القصة التى سببت لى أعظم الحزن والأسى ، وأحبها كما تحب الأم طفلها الذى أضحى سارقاً أو سفاحاً أكثر من حبها لأخيه الذى أصبح قسيساً ». لقد كانت أصعب ما كتب حتى ذلك التاريخ لأنها كانت أكثرها طموحاً . لقد حاول فولكنر أن يحقق أشياء كثيرة فى تلك القصة : أراد أن يحكى قصة مستمرة ، وأن يقوم فيها بتجربة المونولوج الداخلى ، وأن يعرض وجهات نظر أربع مختلفة مغرقة فى التنوع .

وقد وصف فولكنر تجربة كتابية لتلك القصة فيما أبداه من ملاحظات لجين ستين فقال :

> « لقد كتبتها خمس مرات حاولت فيها جميعها أن أسرد القصة لكى أتخلص من الحلم الذى ظل يزعجنى حتى تخلصت منه . . . . وبدأت القصة عندى بصورة ذهنية ولم أدرك عندئذ أنها كانت صورة رمزية : كانت صورة لفتاة جلست بسروالها المتسخ بالطين فوق شجرة الكمثرى فى مكان يسمح لها بأن ترى جنازة جدتها من خلال نافذة . . . . وقد بدأت بالفعل فى سرد القصة من وجهة نظر الطفلة البلهاء لأننى شعرت أن سردها بهذه الطريقة سيكون أعظم أثراً لأن هذه الراوية يمكنها أن تعرف ما حدث فقط دون أن تعى كنهه . ووجدت أننى لم أرو القصة فى ذلك الحين فحاولت روايتها مرة أخرى ، نفس القصة

من وجهة نظر أخ آخر . ولـكنها لم تكن القصة التى أريدها بعد . فرويتها للمرة الثالثة كما يراها شقيق ثالث ، ولـكنها لم تكن القصة التى أريدها أيضاً . وحاولت أن أجمع شتاتها سوياً وأن أكمل ما فيها من ثغرات بأن أجعل من نفسى الراوية . ومع ذلك ظلت ناقصة إلى أن انقضت خمس عشرة سنة على نشر الـكتاب فكتبت ملحقاً لـكتاب آخر ضمنته الجهد الأخير لأحكى القصة وأريح عقلى حتى أرتاح أنا شخصياً منها . . . . » .

وتوحى هذه الملاحظات ، على أقل تقدير ، بأن بناء القصة قام على سرد متلاحق لقصة واحدة من وجهات نظر أربع . والحقائق التى تضمنتها القصة قليلة ومن السهل تسجيلها : وأول حادث هام فيها هو موت الجـدة سنة ١٨٩٨ ، أى منـذ ثلاثين عاماً مضت ، وحـكاية كادى "Caddy" مع دالتون إيمز "Dalton Ames" سـنة ١٩٠٩ ، وهى الحـكاية الأولى من سـلسلة من الحـكايات ، زواجهـا من هيربرت هيد "Herbert Head" فى إبريل سنة ١٩١٠ وما تلا ذلك من مولد مس كونتين ، وهى طفلتها غير الشرعية التى تسببت فى بطلان الزواج ، وانتحار كونتين ، فى يونية سنة ١٩١٠ ، وموت الأب فى سنة ١٩١٣ ، وهرب مس كونتين بمحتويات صندوق نقود جيسون ، وجهد جيسون الضائع للقبض عليها فى عيد الفصح سنة ١٩٢٨ .

وتروى هذه الحقائق وتعاد روايتها أربع مرات من وجهات نظر مختلفة أشد الاختلاف . وفى المرات الثلاث الأولى نرى أنفسنا قد نفذنا إلى عقول الأشقاء الثلاثة بنجى "Benjy" وكونتين وجيسون على التوالى ، مؤقلمين أنفسنا كل مرة لنرى القصة ومداها من الصدق من وجهة نظر كل واحد منهم . أما الجزء الرابع فإن وجهة النظر تنتقل من المونولوج الداخلى إلى الرواية المباشرة وهى وجهة نظر فولـكنر . ولـكن « عبقرية السرد » هى التى نراها فى القسم

الخاص بدلسى . وأثر هذا الترتيب فى الرواية أثر رائع إذا ما تعود عليه الإنسان . وليس هناك من ينكر مناسبته للموضوع .

وقد أبدى روبرت همفرى Robert Humphrey ملاحظة ذكية على هذه القصة وعلى قصة « وأنا على فراش الموت » عندما قال :

« إن الوسيلة الرئيسية للربط عند فولكنر هى وحدة الحركة . . . . فهو بمعنى آخر يستخدم موضوعاً هاماً ، وهو الأمر الذى تفتقر إليه كافة الأنواع الأخرى من أدب تداعى المعانى . . . . إنه الأمر الذى يبتعد بقصتى « وأنا على فراش الموت » و« الصوت وسورة الغضب » عن قصص تداعى المعانى الخالصة ، إلى المدى الذى أضحت فيه خليطاً من القصة التقليدية وقصة تداعى المعانى ومعنى هذا أن قصة تداعى المعانى المعتادة تهتم بإظهار ما يدور فى عقول شخصياتها ، أما الحركة والأفعال فتأتى عرضاً » .

وتأتى قصة « الصوت وسورة الغضب » بأمرين : أولهما أنها تلعب بوعى بنجى وكونتين وجيسون وتعرضهم لنا فى أسلوب ولغة وصورة دقيقة تتمشى مع تتطلبه المهمة الأخرى ، والثانى هو السرد ثم إعادة السرد لقصة معينة تتوالى فيها الحوادث طوال ثلاثين عاماً من تاريخ كومبسون . والخلط بين هذين الأمرين يسير قدماً فى كل فصل ببراعة ومهارة تضفى على القصة إحساساً بفخامة السرد ودسامته ، وتمنحها تبايناً فى المعانى لا يمكن للقصة التقليدية أن تحققه .

إن هذه القصة لا تحتاج إلى جهد كبير لتفهمها . إنها ليست كما اتهمها به النقاد الأول : تحفة من الخلاق الذى يستهدف إرباك القارئ وإثارته . وقد كتبت مسز فيكرى تقول « إن فولكنر يجبر القارئ على إعادة بناء القصة وتفهم مغزاها بنفسه عن طريق تحديد معالم بناء القصة وترك الموقف الرئيسى غامضاً . . . . » وبهذا نجد أن تعريف القصة بوجه عام مشكلة ، سواء فيما يتعلق بمعنى أى موقف إنسانى أو حقيقته ، إذ أننا نراها

فى صورة غاية فى الاختلاف . وتشير مسز فيكرى فى كتابها (قصص) إلى أن موضوع قصة « الصوت وسورة الغضب » هو العلاقة بين الفعل وإدراك الإنسان له ، بين الحادث وتفسيره له ، وتهتم شخصيات فولكنر بتفسير أى حادث يقع لها ويذهب الكثير منها إلى مدى بعيد فى هذا الصدد . وعلينا فى هذه الحالة ، على الأقل ، أن نشاركها اهتمامها لأن الطريقة الوحيدة التى تجعلنا نفهم الأسلوب هو أن نرى الحوادث التى تقع لعائلة كومبسون بالعين التى يراها بها كل أخ من الإخوة أثناء وقوعها ثم تأملها فيما بعد .

والحادث الرئيسى فى قصة « الصوت وسورة الغضب » هو العلاقة التى قامت بين كانديس Candace (كادى Caddy) وبين دالتون إيمز "Dalton Ames" . إنه خطيئتها ، وانحرافها الأخلاق ، وانتهاكها للرباط المشروع ، ثم إدخالها العالم الخارجى فى نطاق عائلة كومبسون . ونحن نرى أن هذا الحادث غير متناسق على الاطلاق فى كل جزء من الأجزاء الثلاثة الأولى من القصة ثم نراه فى الجزء الرابع قد عرض على بساط البحث مرة أخرى فنجد أنه أقل أهمية بكثير مما بدا أول الأمر . إن فولكنر يتيح لنا الفرصة لنراه داخلياً وخارجياً . إنه ينتقل من رأى موضوعى إلى رأى آخر ثم ينتقل آخر الأمر إلى العالم نفسه لكى نلقى نظرة عميقة على المكان وعلى ما يدور فيه من حوادث . ومن هنا يتضح أن الحقيقة مسألة وجهة نظر ، فنحن لا ندركها نفسها ولكننا ندرك صورة من صورها أو تشويهاً لها لا بد من إصلاحه ، بل إن هذا الاصلاح يتم آخر الأمر . وعلاوة على كل هذا نجد أن فولكنر يقول إن أية حقيقة أعقد بكثير مما تبدو فى ظاهرها .

وكما سبق أن عرفنا تحدث فولكنر فى مقابلته مع مسز ستين عن « صورة . . . لفتاة جلست بسروالها المتسخ بالطين . . . » إن هذا الحادث يقع سنة ١٨٩٨ ، كادى تلعب مع إخوتها فوق شجرة فتقع فى الطين ويتسخ سروالها . وتحاول ديلسى

فى المساء أن تزيل البقعة ولكنها لا تنجح فتقول « إنظرى إلى نفسك . لقد سرت أوساخ الثوب النظيف إلى نفسك » . لقد أصبحت البقعة هى الخطيئة التى ارتكبتها وانتهت بمولد مس كونتين ، الطفلة غير الشرعية . وفى النهاية نجد صورة بقعة الطين وقد أضحت « الصبية العديمة الأبوين التى تتسلق ماسورة التخلص من مياه المطر لكى تهرب من المنزل الوحيد الذى أظلها ، ذلك المنزل الذى لم يقدم لها الحب أو العطف أو الفهم » . وتعالج الأجزاء الثلاثة الأولى من القصة الآراء الثلاثة المختلفة فى « بقعة » كادى . إن كادى تعنى شيئاً مختلفاً فى كل حالة . ولقد وصفتها مسز فيكرى بقولها : « إنها بالنسبة لبنجى رائحة الأشجار ، أما بالنسبة لكونتين فهى الشرف ، وفى رأى جيسون النقود أو وسائل الحصول عليها على أقل تقدير » . أما فى الفصل الرابع فتختفى كادى كلية ، ولو أن دورها فى الصراع بين جيسون ومس كونتين يظل ظاهراً بوضوح فى الصورة الخلفية .

ويلائم فولكنر بين الأسلوب والصورة والتتابع القصصى لكل جزء وبين وجهة النظر التى يعبر عنها . فعالم بنجى عالم ثابت ، عالم ملىء بالأحاسيس ، عالم لا مكان فيه للزمان . وترجع كل هذه المميزات إلى أنه أبله فى الثالثة والثلاثين من عمره ، توقف نموه العقلى فى سنة ١٨٩٨ عندما كان فى الثالثة . إنه لا يستطيع أن يجرد أو يعمم ، ولا يستطيع أن يميز بين زمان وآخر ، كما أنه لا ينفعل إلا حيال بعض الأشياء الملموسة التى لا تتكرر أمامه مرات ومرات . وهنا نجد أن الذاكرة والإحساس أمران لا ينفصلان : إن فرق ثلاثين سنة فى الزمان لا يهم على الإطلاق ، وهو لا يمكنه أن يميز بتاتاً بين الأحاسيس التى يفصلها عشرون أو ثلاثون عاماً .

وهذه المميزات تفسر لنا نوع العالم الغريب الثابت الذى نعيشه فى الجزء الأول ، كما تفسر أيضاً رد الفعل الغريزى عند بنجى تجاه أى اضطراب فى هذا

العالم ، فعندما تكون كادى ، مثلاً ، « على صواب » فهى عند بنجى « كرائحة الأشجار » . وعندما لا تكون رائحتها كرائحة الشجر فمعنى ذلك أن هناك خطأ قد وقع . وهنا يثير بنجى عاصفة من الاحتجاج وهى وسيلته الوحيدة للشكوى أو لإصدار حكم أخلاقى . ومن أمثلة ذلك الفقرة التالية ، عندما كانت كادى مع « شارلى » أحد أحفاد والتون إيمز (الزمان سنة ١٩٠٩) :

« لقد جريت وكادى ، وصعدنا درجات سلم المطبخ إلى السقيفة ، ثم ركعت كادى فى الظلام وأمسكت بى . كنت معها وأتحسس صدرها . قالت « لن أسمح لك ، لن أسمح لك بأكثر من هذا أبداً يا بنجى » . ثم بكت وبكيت أنا الآخر وأمسك كل منا بصاحبه وقالت « صه ، صه ، لن أسمح بأكثر من هذا » ومن هنا سكت ونهضت كادى ثم ذهبنا إلى المطبخ وأضأنا النور وأمسكت كادى بصابونة المطبخ وغسلت فمها بشدة على الحوض . لقد كانت رائحة كادى كرائحة الشجر » .

وهذه التفاصيل تتكرر مرات عديدة ونحن نلمس رد الفعل عند بنجى تجاه مغادرة كادى لمقر عائلة كومبسون فى سنة ١٩١٢ فى افتقاده لها وفى غيابها الذى يعوضه صوت حامل حقيبة عصى الجولف "Caddy" فى ملعب الجولف المجاور ، ووجود كونتين التى أصبحت عند بنجى كأمها فى كثير من النواحى . وقصور بنجى المطلق فى القدرة على التمييز بين شىء وآخر أو بين زمان وزمان يعنى أننا نعيش فى عالم ثابت لا يتحرك حول نطاق الزمان والتغيير . إن بنجى لا يريد التغيير لأنه يزعجه . إنه غير قادر على رؤية كادى كشخص سوف تتناوله يد التغيير ، شخص يتقدم فى السن ويعيش فى نطاق الزمان . إن بنجى يريد عالماً بسيطاً غير متغير لا يتأثر بمرور الزمان (والعالم بالنسبة له عالم ثابت منذ كان فى الثالثة من عمره) .

وقد كان لخطة وضع الجزء الخاص ببنجى فى أول القصة فوائدها : فأول لقاء لنا بعائلة كومبسون كان فى طفولتها (تـكاد تـكون بريئة براءة الأطفـال) . إنه عالم بسيط سوف يبدأ منه الانهيار والتفكك والإنقسام . وعندما نواجه الحوادث التى مرت بها العائلة فيما بعد فى القصة ، نواجهها وفى ذهننا رد فعل بنجى الأول « النقى » تجاهها . وأخيراً يتضاءل الإحساس الأخلاقى الملموس المفرط فى البساطة عند بنجى إلى مجموعة من ردود الفعل الصغيرة : فهو يحس الشر ويشمه ثم يحكم عليه حكماً غريزياً قائماً على تفكك أولى لعالم ثابت .

وينتهى الجزء الخاص ببنجى بتتابع سريع بين الماضى البعيد والحاضر المباشر — حاضر يوم السبت السابق لعيد الفصح السابع من إبريل سنة ١٩٢٨ وهو عيد بنجى — وبينما هو يخلع ملابسه فى سنة ١٩٢٨ نراه يراقب مس كونتين وهى تهرب من غرفتهما نازلة من فوق شجرة الـكمثرى (تذوب شجرتا سنة ١٨٩٨ و ١٩٢٨ فى شجرة واحدة كما يذوب الشخصان) « . . . . . وذهبنا إلى النافذة وأخذنا نتطلع إلى الخارج فوجدناها تخرج من حجرة كونتين ثم تعبرها إلى الشجرة . ومكثنا نرقب الشـجرة وهى تهتز ، وأخذ الاهتزاز ينتقل من أعلى الشجرة إلى أسفلها ثم خرجت وشاهدناها تذهب بعيداً عبر الحشائش . . . » .

ومع ما فى الجزء الثانى الخاص بكونتين من تعقيد أكبر من الجزء الأول فإنه يعرض لنا فيه عالماً ثابتاً يحاول يائساً أن يحتفظ به ولـكن لأسباب خاصة به . وفى ميسور المرء أن يلاحظ على الفور الاختلاف فى اللغة وتنوع الشخصيات والتلميحات والمحاولات التى تبذل لإثبات البراعة وطول الباع إلى جانب أنواع مختلفة من « الأحاديث » التى تدور فى ذهنه على نحو خطابى . ومع هذا نجد أن كونتين يرى كادى بنفس الطريقة التى رآها بها بنجى : إنها عندما أسلمت نفسها لدالتون إيمز إنما انتهكت حرمة عالم كان ثابتاً ، لقد خرجت عن نطاق مكان وزمان لهما تاريخهما العريق ، فأفسحت المجال لدوران عجلة الزمان والنمو والفناء .

إن كونتين يحتج هو الآخر احتجاجاً لا يقل عنفاً أو شدة عن احتجاج بنجى ولكن بطريقته الخاصة .

يتحدث فولكنر فى ملحق كتاب « مختارات من فولكنر » (وهو المحاولة الخامسة لكتابة هذه القصة) عن كونتين كشخص « لم يحب جسد أخته بل أحب فكرة شرف أسرة كومبسون الذى تعرض للخطر ، ذلك الشرف الذى يدعمه ، كما يعرف تماماً ، غشاء بكارتها الهش الدقيق . وهذه صورة مصغرة جداً تشبه تماماً صورة الكرة الأرضية وقد حملها فرس بحر مدرب فوق أنفه ... » ورسالة كونتين هى إنقاذ شرف عائلة كومبسون بالقبض على الزمان وإيقافه حتى يجبر الانحلال على البقاء بعيداً عن عالم عائلة كومبسون . إنه يحب توقف الحركة ممثلا فى صور متعددة ، منها مكان منزل عائلة كومبسون ، وعذرية كادى وأخيراً ممثلة فى الموت نفسه .

وأكبر أعداء كونتين وأشدهم بأساً هو الزمان ، الزمان الذى عبر عنه الساعة والتقويم الزمنى — وهو يصارعه طوال يوم ٢ يونيه سنة ١٩١٠ . وتصف مسز فيكرى عالمه فى كتابها « قصص (٣٧) » بقولها « إنه نظام أخلاقى يقوم على دعائم من الكلمات ومن « أصوات دقيقة ميتة لم يكن قد عرف معناها بعد . لقد قام ، باختصار ، بوضع حد فاصل بين الأخلاقيات و بين الإنسانية بمعناها العام » . وقد جعل فولكنر هذا الفرق بين الأقوال وبين الإنسانية أحد الموضوعات الرئيسية فى جميع أعماله و بطريقته الخاصة . و بالمثل نرى أن كونتين يطالب بأن تظل كادى « خارج الزمان » ولكنها تعيش فيه ولا فكاك لها منه ، فهى مخلوقة من مخلوقاته ، ومن ثم نجدها تنتهك بالضرورة فكرة كل من بنجى وكونتين عن العالم الثابت .

و يتخذ كونتين لنفسه دور الحارس الأمين على شرف عائلة كومبسون فيحاول أن يضع لنفسه نظاماً خاصاً للثواب والعقاب والخير والشر داخل إطار

ما يفترض أنه الشرف . ويدرك كونتين ، فى ذلك اليوم بمدينة هارفارد حركة الزمان الدائبة من النور إلى الظلام من بدء حياته إلى يوم مماته ، والساعات على أشكالها تبين الوقت ولكنه يحاول ، يائساً ، أن يثبت أنها خاطئة لا يعتد بها . إنه يعرف أن لجسده ظلا وأن لحياته الأخرى ظل صاحبهـا طوال السنين عبر تاريخ الأسرة ، وهو يحاول أن يبعد ذلك الظل وينجح آخر الأمر فى إبعاده بانتحاره . ولكن الظل ليس سوى واحد من أشياء كثيرة تذكرنا بالنظام الطبيعى ، فرائحة زهرة العسل تعود به إلى الوراء إلى مسسيسبى ، إلى زفاف كادى ، إلى هيربرت هيد وإلى الحقائق التى لا فكاك منها ، حقائق الزمان والتغيير . وزهرة العسل تذكرنا بالأمور الجنسية ، تذكرنا بالنمو الغزير الضخم كما تذكرنا بالإنحلال الذى تشير إليه أفعال كادى الشائنة . وعندما تفشل «جنة» طفولته يحاول أن يتجه بخطيئة كادى اتجاهاً آخر فيفسق هو بها ، وهو أمر يحرمه الدين ، حتى يجعل تلك الخطيئة داخل عالم ثابت يمكنه أن يسيطر عليه . إنه لا يتورع عن تحويل النعيم إلى جحيم حتى يكون له وحده : « وبعدها أصبح أنا وأنت مثاراً للسخرية والفزع يلفنا ستار من العشق النظيف » . إنه يحاول ، كما قال جورج م . أودونيل ، أن « يحول الانحطاط الذى لا معنى له إلى قدر محتوم » .

وليست جهود كونتين مجرد شجاعة وهمية غير هادفة . إن حديثه الداخلى يدل مرة بعد أخرى على فشل عائلة كومبسون فى التماسك . فالفقرة التالية ، مثلا، من ذكرياته عن عرس كادى فى إبريل سنة ١٩١٠ توحى بعدد من الموضوعات التى تسير فى اتجاه واحد حتى تنتهى كلها بفعلة كونتين الأخيرة :

> « لم يكن بعربة الترام هذه أحد من الزنوج ، وكانت القبعات داكنة وهى تتدفق عبر النافذة . كنا فى طريقنا إلى هارفارد (عربة الترام وكذلك كونتين منذ عام مضى) . ولقد بعنا ما كان يملكه بنجى (الأرض الخضراء التى باعتها عائلة كومبسون لنادى الجولف لتوفير المال اللازم للعام الذى يقضيه كونتين فى هارفارد) . واستلقى

على الأرض تحت النافذة وهو يخور (بنجى فى مناسبة زواج كادى)
لقد بعنا أرض بنجى الخضراء لـكى يتمكن أخوك كونتين من
الذهاب إلى هارفارد ، إنه أخوك الصغير » .

والفقرات الأخيرة جاءت على لسان مسز كومبسون ، وبهذا تحقق الانتقال بالزمان من أحد أيام يونيه فى هارفارد إلى إبريل سنة ١٩٠٩ .

« يجب أن تـكون لك سيارة (هيربرت هيد هو الذى
يتحدث) . ألا تعتقد أنها خدمات جليلة يا كونتين ، إنى أناديه
بكونتين فقط كما ترى فلقد سمعت الـكثير عنه من كانديس » .

وفى الفقرة التالية نرى أن ملاحظات مسز كومبسون قد جرت معها فيضاً أن الذكريات الأليمة ، ذكريات محاولة كونتين أن يمسح خطيئة كادى فـكان من اتخذ منها خليلة وهى محرمة عليه ، وانتهت الذكريات بالشـكوى من قصور أمه كلية :

« لماذا لا تـكونون يا أبنائى أكثر من أصدقاء . نعم ، إن
كانديس وكونتين أكثر من أصدقاء . لقد أتيت معها الفاحشة
فأصبحت أبا (كونتين يوجه الحديث إلى والده ، وفيه يتردد صدى
الإعتراف بالخطيئة ، وهذا يدل على محاولة كونتين أن يؤلف بين
الدين وبين عالمه الأخلاقى الخاص) . من المؤسف أنه ليس لك
أخ أو أخت (توجه أمه حديثها إلى هيربرت هيد) ليست لك
أخت ، ليست لك أخت ، لا تسأل كونتين . إنه يشعر بالاهانة
هو ومستر كومبسون عندما أجد فى نفسى القوى أنزل إلى المائدة
معهما ، إنى أنزل إليها على حساب أعصابى ، وسوف أدفع الثمن
عندما ينتهى كل شىء ، وتأخذ ابنتى الصغيرة منى . إن أختى الصغيرة
ليس لها . . آه لو كان فى وسعى أن أقول إنه ليس لها أم » .

وينتهى الجزء الخاص بكونتين بمناظرة عرضت بغاية الذكاء والفطنة لذكرى ما قاله أبوه ، وبينما هو يعد العدة لينتحر غرقاً (وهو الأمر الذى ظل يعده طوال اليوم) نرى أن الأصداء تطارده ، أصداء ماقاله أبوه طوال صراعه ضد ما عرفه عن خطيئة كادى . ويظل والده يتساءل عما فى فعلة كونتين من كرامة حتى يختفى ذلك التساؤل كلية كما يختفى إيمان كونتين بأن مافعله يعتبر تضحية بطولية .

« وعلينا نحن وهو أن نظل متيقظين، حتى نرى الشر وقد انقشع لفترة ولو أن الأمر ليس كذلك دواماً . ولا ينبغى أن يدوم الشر طويلا أمام رجل يتصف بالشجاعة ، على ندرة وجود مثل هذا الرجل . إن فى مقدور كل إنسان أن يحكم على مزاياه وصفاته ، والحكم على شخص بأنه شجاع أو جبان أهم بكثير مما يأتيه من أفعال يترتب عليها نعته بهذه الصفة أو تلك . . . إن الإنسان لا يدرك ما تضمه جوانبه من فضائل أو رذائل لكى يحكم عليها فى نطاق الحقيقة العامة ، ذلك لأن تتابع الحوادث الطبيعية وأسبابها تلقى ظلالها على الإنسان كما ألقت ظلالها على بنجى . إنك لا تفكر فى المسائل التى يحدها زمان ومكان ، ولكنك تفكر فى الارتفاع إلى درجة الآلهة وفيها تصبح الحالة الذهنية المؤقتة متناسقة الأجزاء تعلو بتفكيرها فوق مستوى الجسد فتدرك نفسها كما تدرك الجسد . . . . »

ويبدأ الجزء الثالث ، الخاص بجيسون ، بطريقة « منطقية واقعية » : « إذا عهرت المرأة ظلت سادرة فى عهرها » . وقد وصف فولكنر جيسون ، فى الملحق الذى كتبه ، بأنه « أول وآخر عاقل فى عائلة كومبسون منذ كالودين الذى مات أعزب ولم يخلف وراءه ذرية . لقد كان يؤمن بالمنطق العقلى أو هو فيلسوف بالمعنى التقليدى القديم للفلاسفة الرواقيين : إنه لا يفكر إطلاقاً فى الله بطريقة أو بأخرى ، ولا يقيم اعتباراً لأحد إلا البوليس ، ومن ثم فهو لا يخشى

ولا يحترم سوى المرأة الزنجية (ديلسى) » . وهذا القول ، بطبيعة الحال ، ثناء ساخر على تعقل جيسون ويشبه « تماسك » فليم سنوبس : تماسك محدود أنانى غير إنسانى . وخطيئة كادى تعنى عند جيسون ببساطة أنه فقد الوظيفة التى كان قد وعده بها هيربرت هيد فى البنك قبل إلغاء الزواج . إنه لم يعين إذن فى الوظيفة الموعودة مكافأة له على « على خرق الاتفـاق » فيوقف صرف الشـيكات التى تبعث بها كادى لإعالة مس كونتين ويودع ما يقتصده من مال فى صندوق من الصفيح (تسرق مس كونتين محتوياته قبل أن تهرب) .

إن هذه هى الحقـائق المجردة عن مقدار وعى جيسون . إنه ، دون دهاء أو لمسات خطابية ، شعور عنصرى ، شعور ذلك الذى لا يهتم بشىء سوى نفسه ، شعور يفيض بالغمز والتلميح الذى يقطر حقـداً ، وعلاوة على ذلك فهو شعور « مغرض » يغلفه « إدراك سليم » سطحى . وكان من نتيجة إطراء أمه له ووصفه بأنه الوحيد « المعقول » فى عائلة كومبســون أن وقع فى النهاية فريسة لنوع من السخرية « القـانونية غير المشروعة » ، لأن مس كونتين إذ تسرق أمواله فهى لا تستعيد أموالها فحسب ، بل تفعل ما يفعله جيسون شخصياً بنصه وروحه. إن رجلاً ذكياً مثله لا تغلبه إلا نفسه كما جاء فى « مشكلة الزنوج » . ولما كان جيسون قد قطع صلته بالإنسانية فقد جاءت هزيمته آخر الأمر على يديها فى شخص « الرجل ذو العنق الأحمر » (لم يعرف عنه شىء أكثر من ذلك) الذى هرب مع مس كونتين ونتيجة لسلسلة من المصائب غير المعقولة التى تعرضت لها رحلته لاستعادة ما سرق منه . ومهما يكن من أمر ، فقد ظل حتى النهـاية لا يفـكر فى شىء سوى « الصفقة التجارية » التى فشلت :

> « إنه لم يفـكر فى ابنة أخيه على الإطلاق،ولم يفـكر فى التقدير التعسفى لقيمة أمواله . إن ذلك كله لم يكن، بالنسبة له،شيئاً متكاملاً أو فردياً طوال عشر سنوات ، إنه كان مجرد رمز للعمل فى البنك ، وهو العمل الذى حرم منه حتى قبل أن يحصل عليه » .

٢

وفى الجزء الرابع نجد أنفسنا نتحرك فى العـالم ذاته لأول مرة . إننا ما نزال مع عائلة كومبسون ولـكننا لا نتورط فى التفـكير بعقليتهم . إننا نطل على المنزل من الخارج دون أى انفصال كما لو كنا نعبر الشارع من جانب إلى آخر لنلقى نظرة نقيم بها ذلك المنزل.ومن هذه الزاوية تبدو ضآلة هذا المنزل الذى يبدو عجيباً بعض الشىء ، ومن هنا لا بد أن نعيد النظر فى وجهات النظر المختلفة تجاهه (وهو أمر توقعنا حدوثه الآن) . وأول شىء نلاحظـه هو احتلال ديلسى مكان الصدارة باعتبارها الشخصية الوحيدة فى الرواية المتزنة اتزاناً تاماً والشخصيـة الحقيقية . وتربط فولـكنر بين عزتها ووقارها و بين الحقـائق والقيم العالمية ، وهى الحقائق والقيم التى ستصبح الوسيلة النهائية فى الحـكم على عائلة كومبسون وفى الفقرات البارزة الأولى من هـذا الجزء ترى ديلسى وهى تغادر مسكنها مرتدية أفخر ثيابها بمناسبة عيد الفصح :

« و ينسدل الثوب فى روعـة من فوق كتفيها عبر نهديها المتدليين ثم يضيق فوق بطنها و ينساب مرة أخرى متكوراً قليلاً ، فوق ملابسها الداخلية التى سوف تخلعها ، واحدة وراء الأخرى عندما يأتى الر بيع بجوه الدافىء . أما لونها فيجمع بين العظمة و بين صفرة الموت . فقد كانت امرأة ضخمة فى يوم من الأيام ولـكنها بدت الآن كهيكل عظمى قد لف ، فى غير عناية ، بطبقة من الجلد الذى يعود فيلتصق بشدة على بطن تـكاد لا تختلف كثيراً عن بطن أصابها داء الاستسقاء فبدت العضـلات والأنسجة كما لو كانت شجاعة أن تحملا جسداً استهلـكتـه الأيام والسنون فلم تترك سوى هيكل لا يقهر نهض كالأطلال أو كعلامات الطريق متحدياً النوم بعزيمة لا تفل » .

ونحن ندرك أيضاً ما آل إليه بقية أفراد عائلة كومبسون . إن بنجى يظهر أمامنا « كرجل كبير يبدو أنه قد من مادة لم ولن تتلاءم ذراتها بعضها مع بعض ولا مع الجسد الذى يضمها جميعاً » . ويبدو أمامنا جيسون وأمه وقد جلسا إلى مائدة الفطور « أحدهما بارد ثاقب الفكر ذو شعر مجعد مصفف برزت منه خصلتان انسابتا على جانبى جبهته وعينان فى لون البندق يتوسط كلاً منها حدقة تحوطها خيوط سوداء فى لون الرخام ، أما الأخرى فباردة مشاكسة يتوج البياض شعر رأسها . أما عيناها فذابلتان يبدو عليهما الإعياء ومعتمتان حتى لتبدوا كما لو كانتا كلهما حدقة أو قرنية » . وتقول مسز فيكرى فى كتابها « قصص ٤٧ » إن ديلسى تمثل القاعدة الأخلاقية التى يتصرف الإنسان ، عند تحقيقها ، بدافع من إنسانيته ، وهو الأمر الذى حاد عنه آل كومبسون ، كل فى عالمه الخاص به . . . . وتتحول النظرة لا إلى ديلسى فحسب بل وإلى كنيسة الزنوج حيث تسمع شعائر عيد الفصح . ويرأس القائمين بهذه الشعائر القس شيجوج "Shegog" من سانت لويس ، وهو « ذو وجه أسود ذابل مثل قرد عجوز صغير » ، ولكنه مؤمن أشد الإيمان برسالته ، ويبدو أن جسده كان يغذى صوته ليؤدى به تلك الرسالة . ويشير القس فى موعظته عن « الذكريات ودم الخروف » إلى بساطة الشعور الدينى فيلقى أضواء كثيرة على انحلال آل كومبسون ويصل إلى مستوى عالى من الحكم على الأشياء .

وتعود ديلسى من الصلاة وهى تحدث نفسها « لقد بذرت البذرة الأولى والأخيرة . . . . لقد بذرت البداية وأرى الآن النهاية » . لا شك أنها تقصد بداية آل كومبسون ونهايتهم ، إذ أن جيسون لن يساهم فى خلق جيل آخر منهم ، كما هربت مس كونتين بعيداً عن العائلة . لقد انهار البيت ولكننا ننظر أخيراً إلى آلام ذلك البيت وشجونه نظرة تختلف عن نظرته إلى نفسه . وتنتهى « الصوت وسورة الغضب » بزيارة لاستر وبنجى للمقابر . ونرى لاستر وقد تحول إلى جانب الخطأ بخبث ودهاء ، وفى الوقت الذى نرى فيه بنجى وهو يحتج على

ما وقع فى خلل وخبل ، يصل جبسون و يعد عربته فى غضب و يمضى مرة أخرى فى يسر وهدوء : تعود الشواهد والأشجار والنوافذ والأبواب واللافتات كل إلى وضعها الطبيعى .

وأخيراً تنتهى القصة بالخادم الزنجى والرجل الأبله ، اللذين اتخذ منهما فولكنر وسيلة نرى من خلالها الحقائق البسيطة التى هرب منها أفراد عائلة كومبسون ، فندرك الآن بالفعل أن أفق بنجى أفق محدود (إنه « شخصية المسيح » بالمعنى الضيق للغاية) يجب مساعدته والسهر عليه باستمرار . وبهذا نجد أنفسنا مع ديلسى « كنموذج أخلاقى » . وعلينا ألا نأخذ مأخذ الجد الشديد أن تدهور عائلة كومبسون يعتبر كناية عن تدهور أرستقراطية الجنوب ، فإن المشاكل والتصرف حيالها فى القصة كافية لما تحتاجه منها ولكنها ، بطبيعة الحال ، قد تؤدى إلى التوسع خارج نطاقها مع ما قد يشكله هذا التوسع من مجازفة . وكان يتعين على فولكنر نفسه أن ينطلق إلى ما هو أبعد من نطاق عائلة كومبسون فى قصة « أبسالوم » كما سنرى فيما بعد .

٣

تشبه قصة « وأنا على فراش الموت » قصة « الصوت وسورة الغضب » شبهاً سطحياً يتلخص فى أن كلتيهما تجربة للمونولوج الداخلى والسرد ، وأن كلاً منهما تروى قصة عائلة وموقف كل فرد من أفراد العائلتين من بقية أفرادها . وتبدو القصة الأولى أكثر صعوبة ولكن الواقع أنها أكثر تعقيداً ، فهناك أكثر من صوت يروى القصة ، هناك حوالى خمسة عشر رواية وتسعة وخمسون قسماً بدلا من أربعة . ولكن هذا كله لا يعدو أن يكون تعقيداً وتنويعاً للحركة . فالواقع أن الحركة واضحة للغاية ويمكن تصورها (وشمها) بصورة مباشرة . وفى كل قسم من الأقسام التسعة والخمسين يقوم فرد من عائلة بندرن "Bundren" أو من خارجها بتوجيه الحركة وتأمل معناها . وتتنوع

هذه التأملات وفقاً لمدى ارتباط ذلك الفرد بموت الأم ودفنها أو التزاماته حيال ذلك . وهذه ميزة ملحوظة للأسلوب القصصى التأملى .

والأحداث بسيطة فى حد ذاتها : تموت آدى بندرن . وتحقيقاً لرغبتها ينقل جسدها إلى مدينة جيفرسون ، على مسيرة أربعين ميلاً تقريباً ، لدفنه . ولكن الجو يتدخل وتضطر مياه الفيضان المشيعين لسلوك طريق متعرج لتجنبه . وتمضى تسعة أيام على هذا النحو قبل أن يوضع الصندوق الذى يضم رفاتها فى مستقره الأخير بعد أن فاحت رائحة التعفن التى أحسها كل من مرت به الجنازة . وتنقضى هذه الأيام التسعة فى صراع مع الفيضان ومع حريق تسبب فى إشعاله أحد الصبية ومع تهديد الطيور الجارحة وتعرض للشيعين لكسر سيقانهم وغير ذلك من الخسائر والمصائب الطارئة . وأخيراً ، وبعد دفن آدى ، يظهر زوجها الحزين مع مسز بندرن الثانية وهى امرأة تشبه البطة فى خلقتها ، أنيقة المظهر من رأسها إلى أخمص قدميها ، جاحظة العينين ، صارمة النظرة كما لو كانت تحملق فى شخص لتقول لا شىء . وتحضر معها حاكياً على سبيل الدوطة ، وتعود أسرة بندرن وقد اجتمع شملها من جديد (فيما عدا دارل الذى أرسل إلى مستشفى الولاية فى جاكسون) .

وقد ذكر فولكنر أنه قرر « أن يعرض عائلة بندرن لأكبر كارثتين عرفهما الإنسان وهما الفيضان والنار » . ولكن القصة ليست مجرد سرد لكوارث أو تحقيق هدف لم يحققه أحد من قبل بالرغم مما يعترضها من صعوبات خطيرة ، كما أنها ليست من كوميديا الرعب والفزع . وأياً كان ما فيها من دلالات دينية أو خرافية فإنه لا يعدو أن يكون مجرد استنتاج . والقصة ، قبل كل شىء ، دراسة نفسية لوجهات نظر متعددة حيال إحدى الحقائق ، والحقيقة فى هذه الحالة ليست هى الموت ولكنها ظروف الميلاد والحياة .

وتفسير القصة على هذا النحو يجعل آدى أساساً مركز الثقل فيها . إن

إدراكها لماضى عائلة بندرن وتذكرها له هو الذى جعل من القصة ما هى عليه : التأملات ، سواء فى الأسلوب أو فى وجهة النظر الخاصة بوضع كل فرد من أفراد عائلة بندرن بالنسبة للمجموع . إن لآدى مونولوجاً واحداً ، ولكنه فى الواقع مفتاح القصة . وتبدو سخرية الكاتب فى وضع هذا المونولوج داخل إطار الحركة الخارجية بعد إنقاذ تابوتها من مياه الفيضان على يد ابنها جويل "Jewel". ويتم المونولوج « وأنا على فراش الموت » ولكنه يظهر لنا وهى راقدة جثة هامدة أى أن إرادتها القوية هى التى ما تزال تملى على أولادها كيف يتصرفون .

وعندما تبدأ هذه الفقرة تتذكر آدى حياتها بالمدرسة قبل زواجها من آنس : « إننى لأذكر كيف كان والدى يقول دائماً إن سبب الحياة الدنيا هو الاستعداد للبقاء فى الدار الآخرة فترة طويلة . . . » . ولكى تتخلص من المدرسة التى كانت تكرهها « أخذت آنس » . واكتشفت بعد قليل ، عندما وضعت طفلها الأول أن « الحياة فظيعة وأن ذلك سرها . كان ذلك عندما تعلمت أن الأقوال لا تفيد ، وأن الكلمات لا تصلح حتى للتعبير عما تحاول التعبير عنه » . إن هذه « الكلمات » — كما تذكر — كلمات آنس ، ويظل آنس « رجل أقوال » يتخذ من الكلمات وأمثال الجماهير تكئة يتجنب عن طريقها كل مسئولية العمل . ولكن كاش "Cash" ، طفلها الأول الذى أنجبته بعد أن فقدت حب آدى وثقته ، يثبت أنه شخص عملى معقول يمكن الإعتماد عليه ويمكن اعتباره إلى حد ما « البطل الشعبى » للقصة .

وكان مولد كاش هو الخط الفاصل فى علاقة آدى بزوجها . لقد عرفت عندئذ أن « على كل منا أن يعامل صاحبه بالأقوال كما يتأرجح العنكبوت معلقاً من خيط فى فمه . . . » لقد كانت الكلمة « مجرد شكل لملء حاجة » . ولكن شعورها بالمرارة يزداد مرة أخرى عند مولد طفلها الثانى : « ووجدت بعدئذ أنه قد أصبح لى دارل "Darl" و بدا الأمر كما لو كان (آنس) قد غدر بى ، مختبئاً

أراء كلة كغلالة شفافة طعننى من خلالها من الخلف ٠٠٠٠» وقد ترجمت شعورها بالمرارة من هذه « الخدعة » إلى شعور بالعداء نحو دارل الذى أضحى أ كبر فراد العائلة ضجيجاً وأ كثرهم استجابة للغضب السريع ، وانتهى به الأمر إلى أن أصبح أ كثرهم تخريباً . ولقد كانت أفعاله وأقواله حيلا يائسة لتأ كيد ذاته وكعضو فى الجنس البشرى وفى العائلة ، كما كانت أقواله الخطابية وأفعاله المتسمة بالعنف نتيجة مباشرة للظروف التى جاء فيها إلى هذا العالم .

وهنا تدرك آدى إدرا كاً تاماً كيف ترتفع الأقوال فى الفضاء كخيط رفيع بينما تمتد الأفعال فى خط يسير على الأرض متشبثاً بها وما تكاد تنقضى فترة حتى يتباعد الخطان و يفلت زمامهما من يد الإنسان . ثم هى تقطع كل مودة بزوجها (« لقد انتهى بالنسبة لى و إن لم يكن قد عرف أنه انتهى ») : ونشأت بعد ذلك علاقة بينها و بين الواعظ هوايتفيلد "Whitefield" وكان هو الآخر رجل أقوال . وأثمرت هذه العلاقة طفلا غير شرعى هو جويل .

وقد ولد جويل نتيجة لاختبارها كلة « خطيئة » وممارسة الخطيئة نفسها : وتوقفت هذه الممارسة إذ أحست أن هوايتفيلد لم يشترك فيها كما ينبغى . وأصبح جويل بالنسبة لها إبنها الحقيقى الأوحد ، الإبن الأوحد الذى يرتبط مولده بآنس. « وكان الحال بالنسبة لجويل .... أن هدأ الدم الذى كان يغلى فى عروق .... وكنت أضطجع فى هدوء وسط السكون البطىء استعداداً لـكى أنظف ثوبى » . وتعهد آدى إلى جويل بمهمة خلاصها ، وهذا معناه السير قدماً بتابوتها إلى مقابر العائلة فى جيفرسون. وقبل أن تموت قالت لـكورا تال "Cora Tull" (وهى جارة مستقيمة مغرورة عديمة الإحساس) إن جويل « هو الصليب الذى يحمينى وسوف يتم على يديه خلاصى . وسوف ينجينى من الماء ومن النار، وسوف ينقذنى بالرغم من أننى قد أضعت حياتى » .

وهذا هو ما قام به جويل بالفعـل ، إنه إنسان قليل الـكلام لا يؤمن

إلا بالعمل الخالص (لم يجر على لسانه سوى مونولوج واحد كان يقطر حقداً وكراهية لبقية أعضاء أسرة بندرن) . والصراع الأكبر فى القصة لا علاقة له « بإتمام آنس لرسالته » — وقد تكون له علاقة عابرة به — أما القصة فهى أساساً قصة العلاقات المتوترة بين دارل وجويل ، بين الإبن الذى لم يكن أحد يريد مولده والإبن غير الشرعى. أما عن بقية الأبناء فتقول آدى « لقد أنجبت لآنس ولدى ديوى ديل لكى أنسى كيف أنجبت جويل، ثم أنجبت منه فاردامان ليحل محل الطفل الذى سلبته منه ، ومن هنا أصبح له ثلاثة من الأولاد ولكنهم ليسوا أبنائى . وكان فى ميسورى عندئذ أن أستعد للموت » .

ويفسر لنا مونولوج آدى الأمور بجلاء ، كما نرى أن ما نلحظه على الأسلوب من غرابة ، وكذلك الانتقال العجيب من أجزاء إلى أخرى قد ذاب فى ضوء سيطرة آدى على وضع أبنائها وتجاوبهم معها . ومن الأمور المناسبة أيضاً أن يقترب موقف فاردامان وديوى ديل فى النهاية من موقف دارل حتى يشبهاه إن ثلاثتهم أبناء آنس ويقفون من آدى موقفاً يتسم بعدم الإكتراث والمبالاة . ويصل الأمر فى النهاية إلى تقارب أسلوب مونولوج فاردامان من أسلوب دارل بالرغم من تفاوتهما فى السن بحوالى العشرين عاماً (فاردامان فى حوالى الثامنة من عمره بينما يناهز دارل الثامنة والعشرين) . وثمة تفسير لقدرة دارل الغريبة على الرؤية فيما وراء حواجز المكان والزمان ، إن تأمله فى الوجود يتصل اتصالاً مباشراً بما يحسه من عزلة وانفصال عن والدته :

> إننى لا أدرى من أنا ، إننى لا أدرى إن كنت موجوداً أو غير موجود. إن جويل يعلم أنه موجود لأنه لا يدرى أنه لا يدرى ما إذا كان موجوداً أم غير موجود .

ووجود جويل مرتبط بوجود آدى ، فعندما تموت آدى وتدفن نهائياً يصبح حاضر جويل ماضياً . أما وجود دارل فيتوقف على مقدرته على شق طريقه

فى الحياة ، وعندما يفشل فإنه يفشل كلية فى الحياة و يذهب إلى مصحة المصابين بانفصام الشخصية فى جاكسون حيث لا أهمية على الإطلاق للوجود أو عدم الوجود . و يتحدث كاش ، وهو إنسان معقول للغاية ، عن هذه المأساة حديثاً واقعياً معقولاً :

« إننى لا أعتقد ، فى بعض الأحيــان ، من الذى له الحق فى أن يحكم على إنسان بأنه مجنون أو عاقل . إننى أرى ، أحياناً ، أنه ليس بيننا مجنون محض كما أنه ليس هناك عاقل كامل العقل ، اللهم إلا عندما يختل توازننا فنضعه فى هذا الجانب أو ذاك .... »

ونحن نرى شئون أسرة بندرين على ضوء حالة إدراكهم المتغيرة ، فنرى تفسيراً شافياً لما فيهم من متناقضــات ، لــكننا لا نفهم هذه المتناقضات إلا فهماً ناقصاً أو لعلنا لا نكاد نفهمها على الإطلاق من وجهة نظر أولئك الذين لا يعيشون فى نطاق الأسرة وهم حوالى ثمانية أشخاص يتقاسمون ست عشرة فقرة فى القصة . وليس بين هؤلاء جميعاً سوى دكتور بيبودى "Dr. Peabody" الذى يبدو أنه ذو عقل ثاقب فى أسرة بندرين . فنى المونولوج الوحيد الذى يؤديه يتحدث عن الموت على أنه « مجرد وظيفة يؤديهــا العقل كما لم يؤدها أولئك الذين يحــل بهم المصاب . . . . . » .

أما « بقية الغرباء » فيختلفون فى مدى عمق إحساسهم أو سطحيته أو رغبتهم فى المجاملة . ثم إن ما يبدونه من ملاحظات على التوتر فى عائلة بندرين (وهو فى بعض الأحيان توتر كوميدى بما فيه الــكفاية) يحوله إلى ملهاة سطحية لا عمق فيها على الإطلاق. وليس ثمة شك فى أن كوراتل من أبرع الشخصيات الــكوميدية التى رسمها فولــكنر . وينظر زوجها فيرنون "Vernon" إلى ثقتها فى الله وإيمانها بثوابه وعقابه بشىء من الفكاهة والضجر « إننى أعتقد أنه إن كان ثمة رجل

أو امرأة فى أى مكان على الإطلاق يريد الله أن يجمعهما فى شخصية واحدة حسبما شاء، فهذه الشخصية هى كورا . وأعتقد كذلك أنها تتغير كثيراً فى وضعها الجديد مهما كانت الصورة التى يدبر بها أمورها . وأعتقد كذلك أن هذا سيكون لخير الإنسان. وحسبنا أننا سنحبهم على أية حال ، ثم حسبنا أننا سننهج نهجهم ونسير على منوالهم » :

الفصل الرابع

النسيج المعقد

١

قبل أن ينتهى فولكنر من عمليه الكبيرين التاليين — «النور فى أغسطس» و « أبسالوم ، أبسالوم ! » — كتب مايعتبره الكثيرون «قصة هزيلة» وهى قصة « المحراب » التى زعم أنه جلس فى سنة ١٩٢٥ ليكتبها على أنها «فكرة رخيصة . . . . كتبها ليكسب منها بعض المال » . لقد حاول أن يعرف ما إذا كان فى ميسوره أن يكتب شيئاً يمكن أن يبيع منه عشرة آلاف نسخة على الأقل . وعندما قدمها للناشر صعق هذا الأخير وأعاد الأصل إليه فأجرى فيه تعديلا شاملا .

ومهما يكن من نوايا فولكنر فان الكتاب تعرض لحملة شديدة من النقد عند ظهوره ووصف بأنه رهيب « مخجل » ، و « هجوم مدبر للاستخفاف بعقول الناس والسخرية من قدرتهم على تمييز الغث من السجين » وكتاب يفيض « بالقسوة السادية » و « كتاب مزعج سقيم لاهدف له » . و يبدو أن فولكنر نفسه أراد أن ينقذ الكتاب من « مصادره الوضيعة الدنيئة » . قال إنه لم تكن له أية سيطرة عليه بعد أن طبعت مسوداته « لقد أصبح بالفعل فى حوزة الجمهور ». ولكنه تمكن من إنقاذ بعض شخصيات القصة وذلك عن طريق التأمل فى الماضى، كما أعاد دراستها وذلك فى قصة « جنازة راهبة» . و بالرغم من كل هذا فإن لقصة « المحراب » دوراً هاماً فى أعمال فولكنر .

فهذه القصة تكاد تعتبر ، من ناحية ، من أكثر تعليقاته على المجتمع الحديث إثارة للضجر والملل كما أنها تسير على نمط يشبه استعراض « الأرض الخراب » .

والرعب الذى تتضمنه القصة ليس مجرد رعب انتقامى كما أنه ليس نتيجة لاستغلال فولكنر لإثارة العواطف . والقصة أساساً بحث لأسباب فشل القانون — الأخلاقيات المشروعة والقوة الأدبية التى يتمتع بها « المحامى ذو النوايا الطيبة » — فى تفسير الشر غير المشروع أو مواجهته للقضاء عليه : والخصمان فى هذه القصة هما هوراس بنباو "Horace Benbow" و بوباى "Popeye" و يمثل كل منهما طرازه بين الناس أجمل تمثيل « وسرعان ما يتضح لنا التناقض بينهما من بداية الفصل الأول عندما يقف كل منهما وجهاً لوجه أمام الآخر عند النافورة ، بنباو رجل طويل القامة نحيف الجسم عارى الرأس يرتدى سروالاً مهلهلا من الصوف القاتم الرمادى ويحمل سترة من قماش التويد على ذراعه . . . . » أما بوباى فذو وجه « لبشرته لون عجيب لا أثر للدم فيه كما لو كنت تراه فى وضح النهار أمام نور كهربائى . أما منظره فى قبعته القش المائلة على جانب رأسه وقد وضع يديه فى خاصرته فكان له ذلك الطابع السطحى الغث الذى يتسم به المعدن الرخيص المطروق » .

إن بوباى « مخلوق غير طبيعى » . والصور المستخدمة لوصفه مأخوذة إما من المعادن أو من الميكانيكا . إنه يمقت الطبيعة و يخشاها لأنها عدوه فى كل دقيقة من دقائقها . وهو يقطن « حطام منزل » ليس حوله « ما يدل على الاشتغال بالزراعة كمحراث أو أية آلة أخرى ، كما أنه لا أثر هناك لحقل فى أى اتجاه على امتداد البصر ... » وعلى العكس من ذلك نرى بنباو إنساناً على الفطرة ، طيب السريرة ، حسن النية ، ينتصر للحق والعدل . وهو يقول لزوجته « لا يمكننى أن أقف مكتوف اليدين أمام ظلم يرتكب . . . إن مجرد الإشاحة عن الشر أو المساومة عليه نوع من الانحلال . . . » . ومع هذا فهو فى الواقع غير قادر على مواجهة الشر ، بل إن الشر يتغلب عليه عندما يعترض طريقه . و يجد أخيراً أن تعقيدات القانون المعروفة لا تتناسب إطلاقاً مع طبيعته غير المعقولة .

و يلتقى بنباو بالشر فى قصة تمبل دريك ، وهى زميلة طافت بمحض الصدفة

فى أدغال بو باى وإن خرجت منها سليمة . وعندما يعود بنباو من ممفيس يخرج من تجربة العجز الرهيبة مغلوباً على أمره :

« لو أنها ماتت الليلة لكان أفضل لها . . . ولى أنا الآخر . لقد فكر فيها وفى بو باى وفى المرأة وفى الطفل وفى جودوين وقد وضعوا جميعاً فى حجرة واحدة خالية مميتة قريبة وعميقة : لحظة تناوب واحدة بين الغضب والدهشة . . . أزيلت من الجانب القديم المؤسى للعالم . . . . ولعل هذه هى اللحظة التى ندرك ونقر فيها بأن هناك طابعاً منطقياً للشر ، أننا نموت . . . »

وهذا مقياس لرعبه وهزيمته . وبالرغم من كل ذلك فهو يصر على المضى فى فعل الخير فى ضعف ودون جدوى . إنه عاجز عن إتيان الخير المؤكد الفعال . وفشل القانون لا شك يرجع جزئياً إلى فشل المحامى . وفى النهاية نجد أن جهوده لإنقاذ لى جودوين من تهمة قتل ملفقة قد انهارت نتيجة لانفجار أعمال العنف التى قامت بها الجماهير فى غير تعقل ، فيحاكم جودوين محاكمة عرفية ويفلت بنباو بجلده بمعجزة . ويتعقد الفشل مرة أخرى بسبب تماسك تمبل دريك وإخفاقها فى هذا التماسك لرغبة والدها فى إنقاذ سمعته وإخفاق الإجراء القانونى وعدم الاهتداء إلى الوسيلة القانونية المناسبة .

وقد تناولت قصة « المحراب » الشر على أن له منطقه الخاص به ، وهو منطق ثابت لا يتغير وإن كان يتسم بالمغالطات ولا حافز له على الإطلاق . وللرذيلة تماسكها فى نطاقها الخاص بها تماماً كما كان تملك فليم سنوبس نابعاً أصلاً من ذات نفسه ومتمشياً معها . والشىء الذى تفتقده فى كل حالة (وفى حالات أخرى كثيرة فى أعمال فولكنر) هو الإحساس بالإنسانية أو عدم وجود حلقة تربط تلك الحالات بالإنسان ، إما عن طريق الضعف أو عن طريق القوة . ولقد حاول فولكنر فى أعماله الأخيرة أن يوازن بين الشر من هذا الطراز وبين الإحساس بالحق والخير الذى لا يقل عنه قوة وله من الفرصة ما قد يجعله يسود .

وقد يكون ما ساء قراء قصة « المحراب » أكثر مما تنضح به من بذاءة فائقة هو تقاعس نوايا بنباو الطيبة تقاعساً يحز فى النفس . وكان فولكنر نفسه على استعداد للتخلى عن مثل هذا العبث لأن ما تضمنته قصصه الأخيرة من معانى الألم والعذاب قد خفت حدتها كثيراً . إما بطريق التورية أو بالطريق الدرامى : فمثلاً يتقدم الشاب أو المرأة الزنجية أو الأونباشى ابن الزنى ليتحمل الشر والظلم ويتبرأ منه فى صبر وأناة أو يثبت أن فى مقدور الإنسان أن يتغلب عليهما بل لسوف يتغلب عليهما دون شك . ولكن قصة « المحراب » لم تكن بمنجاة من هذا الاتجاه ، فنقط الضعف فى بنباو تكاد تكفى لإثبات انتصار الشر على الخير يساعدها ويشد أزرها جين جوان ستيفنس وانحلال تمبل دريك وقلق والدها الشديد لإنقاذ ماء الوجه والسمعة . وفى النهاية نجد بوباى نفسه وقد وقع فريسة « للظلم » فيعدم لجريمة لم يرتكبها دون أن يفعل شيئاً للدفاع عن نفسه .

٢

أما قصة « النور فى أغسطس » فتعالج مشكلة الشر بطريقة أكثر تعقيداً ، فنجد الضوء وقد ألقى عليها من كل زاوية يمكن تصورها سواء كان ذلك بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بالرؤية الواضحة أو بالمغزى الضمنى المستتر أو الحاجة الكامنة ، أو الهدوء الظاهرى . وتطالعنا قصة « النور فى أغسطس » بحيوية وحرارة لا تنبض بمثلهما قصة « المحراب » ، وهى تحليل مستفيض للنزعة الإنسانية لخلق الشر ومعاناته سواء كانت لذة التعذيب أو الانحراف الجنسى المشرب بالقسوة أو كانت ساكنة هادئة .

والقصة فى مطلعها يخيم عليها السلام والوئام لا تكاد تنم عن العنف الذى ستتطور إليه الأمور فيما بعد . وتظهر ليناجروف وهى ماضية فى رحلتها الطويلة من ألاباما بحثاً عن والد طفلها : درب هادئ مفروش بالإيمان فى غير ضجة أو إعلان يسلكه أناس ذوو وجوه سمحة وأصوات رحيمة . . . تتابع طويل

على وتيرة واحدة لتغييرات هادئة لا تحيد عن طريقها ، تتابع الليل والنهار والنهار والليل ، وهى تشق طريقها مستقلة عربات مألوفة وأخرى غير مألوفة كما لو كانت فى موكب من آلهة الأساطير ارتفع ضجيج عرباتها . وهى ماضية فى سيرها إلى الأبد دون تقدم عبر المقابر ، وعندما تقترب المركبة من مدينة جيفرسون ، يشير السائق من أعلى التل إلى حريقين يظهران على مرمى البصر ، إنهما الدخان المتصاعد من أحد مصانع الأخشاب ، والحريق الذى يلتهم منزل جوانا بيردن ، التى اغتيلت . وهكذا يلتقى الخطان الرئيسان للقصة : وتعيش لينا فى جو مشحون بالعنف وإن كانت لا تتعرض له . ومركز أعمال العنف هى مدينة جيفرسون حيث عمود الدخان الثانى الذى رأته عن بعد .

ويتأكد مصدر العنف فى الفصول التالية ، فيدخل جوكريستماس القصة ، وهو شخصية محيرة ، أكثر الشخصيات التى رسمها فولكنر فى أعماله صرامة . وقد وصفه ألفريد كازين ، بحق ، بأنه « فكرة مجردة يسعى الكاتب إلى تجسيدها فى هذه الشخصية ، إنه أكثر الشخصيات القصصية عزلة فى القصة الأمريكية ، إنه أكبر مثل يمكن تصوره للانعزالية فى المجتمع الأمريكى . . . . » . وتأتى الدفعة الكبرى المأساة فى « جوكريستماس » من الصدام بين عالمه الخاص وبين العالم أجمع وهو يحاول تأكيد وجوده من داخل ذات نفسه إلى خارجها عن طريق مجموعة من المستويات الأدبية والعقوبات التقليدية المعترف بها . ولما لم تتيسر له هذه أو تيسرت له مناقضة بعضها البعض ، على أحسن الفروض فقد انساق إلى العنف بل فرضه على نفسه فى صورة غموض فى النسب ، أهو زنجى أم أبيض ، ينتحله بمحض اختياره فى دوره الذى ارتضاه لنفسه كشهيد أو كبش فداء أوصورة ممسوخة للمسيح (ليس هناك أى دليل على وجود دم زنجى فى عروقه).

وتبدأ قصة كريستماس فى ملجأ أيتام (وهو فى الخامسة من عمره) حيث توجه إلى حجرة خبيرة الطعام ليتذوق معجون أسنانها ، وهناك يفاجأ بحضورها ،

وهو مختبيء وراء ستارة ، وممارستها الحب مع الطبيب المقيم . وعندما تـكتشف وجوده هناك تمطره بوابل من الشتائم بصوت رفيع غاضب مفضوح : « أتتجسس على أيها الفأر ، أيها الزنجى الصغير إبن الزنا » .

« . . . . ولم يدر بخلدها إطلاقاً أنه كان يؤمن بأنه الشخص الذى أخذ بالخطيئة ، وأنه يتعذب بالعقاب الذى تأخر فرضه عليه ، وأنه وضع نفسه فى طريقها لـكى ينتهى من ذلك العذاب فيأخذ نصيبه من الضرب ، وبهذا يتم التوازن وينتهى كل شيء » .

ويزداد ارتباكه عندما تعرض عليه دولاراً من الفضة رشوة له « واستمر يعانى من الصدمة والدهشة والغضب . . . . . . » .

وعندما تفشل فى رشوته لـكيلا يبوح بما رآه ، وهو ما لا يعرفه على أية حال ، تسلمه إلى سيمون ماك إيشيرن ، وهو رجل دين من الـكنيسة المشيخية صارم يفيض مرارة وعلى قدر كبير من الثقة بنفسه . وهنا يجد كريستماس ، على أقل تقدير ، شيئاً من المتعـة فى معرفة بعض أنواع العقـاب التى يفرضها المجتمع على ما يأتيه الإنسان من ذنوب ، وذلك بالرغم من كرهه لذلك الرجل . وهنا نجد أن التوازن قد تحقق على أقل تقدير . لقد وصفته خبيرة الطعـام بأنه « زنجى لعين » ويضيف ماك إيشيرن إلى ذلك اعتقاده بوجود فئة مختارة وأخرى فرضت عليها اللعنة ، وبهذا يخلط بين صرامة مذهب كلفن الدينى ومشكلة العنصر والدم . ولـكنه يقع فى حب خادمة عاهر فى المدينة هى إلين « بوبى » فيرفض النظام الصارم الذى فرضه عليه ماك إيشيرن مضحياً به فى سبيل حبه . والخيار بين الأمرين لم يكن سهلاً ، إذ يصحبه إحساس بالألم الشديد مرده إلى نضوجه الذاتى كما تطارده رؤى امرأة قذرة ممقوتة » .

وقد أوحى حب جو إليه بقتل ماك إيشيرن . وعند ما تتحول « بوبى »

ضده وتوجه إليه سباباً أكثر دنساً وقذارة من حديث خبيرة الطعام تزول الغشاوة نهائياً بطريقة لا تقبل الجـدل . « لقد اندفع من ظلام السقيفة إلى ضوء القمر ثم إلى الشارع ، الذى كان عليه أن يقطعه طوال خمس عشرة سنة ، تـكاد تنفجر رأسه ، وبطنـه خاوية إلا من شراب الويسكى الذى أمده بالحرارة والوحشية والشجاعة » . والآن يلتقى الدرسان الـكبيران اللذان تعلمهما من خبرته : معرفة النفس وهى تجربة وحشية صعبة يضطر إليها المرء اضطراراً ، وهى صنو لأسوأ الأفـكار المجردة فى الشريعة المسيحية ، أما الحب فهو ابن وضعف وخداع . ومن هنا فإن جو كريستماس يذرع الشارع « الذى كان عليه أن يذرعه طوال خمس عشرة سنة » فارضاً خبرته وتجربته ، مطالباً بكيانه ، يحرض ويؤذى ويرتـكب العنف مع مخلوقات الله الرقيقة الضعيفة المتناقضة .

وأخيراً يصل الشارع إلى مدينة جيفرسون وإلى منزل جوانا بيردن . ولم يحدث من قبل إطلاقاً أن دبر مثل هذا الاجتماع بين إناس وهبوا أنفسهم للعنف والقلق ولا يحتمل أن يحدث مثل هذا التدبير فى المستقبل . إنه قمة الامتحان للضمير الذى يؤمن بمذهب كلفن ، بل هو مسرحية تامة كاملة لانهيار معتقداتها الصارمة . ويواجه جو كريستماس ، الذى أثبت وجوده الآن بعنف انبعث من داخل نفسه ، امرأة فرضت وجودها بعوامل خارجية . وكلاهما مهموم يئن تحت وطأة عبء ثقيل هو الاستشهاد الـكاذب ، وكلاهما حازم عنيف يعذبه خوف ينبعث من داخله من الإنحلال والفساد . وهى ، مثله يؤرقها عبء الجنس الزنجى : هو ، يتصور نفسه ضحية وهى تتصور نفسها وارثة عقدة الشعور الذنب . ولـكن الصراع بينهما رهيب أثيم : فعلى كل منهما أن يفرض رأيه على الآخر فيمن يكون الزنجى . وعندما يمارسان لعبة الحب يفرض عليها رغبتها « الزنجية » ، فتهمس « زنجى ! زنجى ! » فى نوبة من نوبات الإنتصار الجنسى الذى يشعله استمراء التعذيب البدنى . ولـكن عليها أيضاً أن تجعل منه « الزنجى كما يجب أن يكون » حتى يجعلها إصلاحه فى حل من واجباتها حيال هذا النوع . وعندما تحاول إجباره على

الركوع والصلاة لربها الـكالفيني و يرفض ، نجد أن كلا منهما يعرف « أن هناك شيئاً آخر يمكن القيام به » .

وهذا الشيء هو الموت . وعندما يقترب منها ليقبلها تمسك بيدها اليمنى « مسدساً » من طراز عتيق يكاد يشبه بندقيـة صغيرة فى طوله وثقله . و يرمز هذا المسدس ، وهو من مخلفات الحرب الأهلية ، إلى الوقت الذى تبلور فيه الإحساس بالعبء والمسئولية . وهذه الإشارة وسيلة للتعبير عن معاونتها فى مقتلها لـكى تجعل منه (ومن محاكمة كريستماس عرفياً فيما بعد) عملا موحداً قاما به سوياً . لقد وصل الآن إلى مرحلة « التضحية » فأصبح يدمغ ، على وجه التحديد ، بأنه زنجى سفاح قتل امرأة بيضاء ، وبهذا وصلت المسرحية التى أعدها القدر إلى دلالتها النهائية . وعندما سلم نفسه فى النهاية فى مدينة موتستاون ، بعد أيام وليال من الإختفاء من الزنوج و بينهم ، وهو ينفجر حقداً عليهم « خرج من مخبئه ، على ما يبدو ، مستسلماً للقبض عليه تماماً كما يستسلم المرء للزواج » .

ويلتقى قدر جو كريستماس بقدر جيل هايتاور ، رغم أنهما لا يلتقيان فى الحياة إلا فى موقف واحد هو استغراقه للغاية فى خيالاته الراكدة عن البطولة . وهو الآن يرفض أن يشهد أن كريستماس كان فى مكان آخر غير المـكان الذى ارتـكبت فيه الجريمة . ولما كان هايتاور قد سبق أن عمل قسيساً فإن رفضه أداء هذه الشهادة يمكن أن يعتبر نقداً للعقيدة المسيحية . ومهما يكن من أمر فإن آراءه الجامدة عن ماضى الجنوب تجعله لا يحس إطلاقاً بما ينبغى أن تـكون عليه الخبرة والحاجة الإنسانية . وعندما يلجأ كريستماس إلى منزل هايتـاور ، خشية انتقام البيض ، يطرح هايتاور أرضاً ويوسعه ضرباً وحشياً . وهذا هو التعبير الأخير عن إنسانية كريستماس . وتدل هذه المعاملة ، كما تدل معاملته لجوانا بيرون ، على أنه يتصرف بعنف حيال أولئك الذين ينكرون عليه إنسانيته . وتقع جريمة القتل بعد ذلك مباشرة على يدى بيرس جريم . و يجعل فولـكنر من كريستماس ، فى هذا

الوقت ، شهيداً يذكرنا باستمرار « العبء » ، وأن أعمال العنف التى لا تمت إلى الإنسانية بصلة لا تخفف من خطيئة الجنوب العنصرية بل تزيدها اشتعالا .

« ويبدو أن « الدم الأسود » كان يندفع من جسده الشاحب كما ينطلق الشرر من صاروخ يرتفع فى الهواء . وقد بدا الأمر كما لو كان ذلك الدم المنبثق الأسود قد حمل الرجل محلقاً به إلى الأبد فى مخيلتهم . إنهم لن يفقدوه أبداً ، وستظل الوديان الآمنة وجداول المياه الوديعة ووجوه الأطفال تعكس مآسى الماضى وآمال المستقبل . سوف تظل هذه الذكرى قائمة عبرة هادئة رصينة لا يمحوها الزمان ولا تهدد أحداً بعينه ولكنها بذاتها صافية منتصرة . . . . »

ويمتلى موت جو كريستماس قة المزج البارع بين أسطورة الزنوج والدوافع النفسية التى تسيرها . فالذى دفع جو إلى افتراض أنه زنجى ، هو ما مر به من تجارب أثناء سعيه لتحديد ذاته وفشله فى ذلك . وكان عليه بعد أن افترض أنه زنجى أن يساهم بل أن يجبر نفسه على العنف المترتب على ذلك ، فهو يندفع فيأتى كل ما يردده الجمهور من « أساطير » عمن هو الزنجى : رد فعل الجماهير التقليدى : الأسطورة المعقدة عن المسئولية الأدبية ، آراء هايتاور الجامدة العقيمة وبعده عن الإنسانية ، وأخيراً وحشية بيرس جريم « الفاشية النزعة » والانتقامية . وقدقالت مسز فيكرى فى هذا الصدد « لقد أثبت التتابع الزمنى فى عملية إزاحة الستار عن هذا التفاعل (الخاص والعام تجاه أساطير « الزنوج ») أن جو كريستماس قد لازم بين نفسه وبين هذه الأسطورة الشائعة تدريجياً . . . »

وتنتهى القصـــة فى جو من البساطة الـكوميدية . تقوم لينا جروف برحلة فى تنيسى بصحبة بيرون بنش (وهو شخص عصرى غير متدين من أولئك الذين نجدهم بين العائلات العادية المتمدينة) . ويذكرلنا سائق سيارة النقل الذى ساعدهما طوال الطريق شيئاً عن سلوكهما الذى يفيض بالشهوة والهزل . ومع هذا فالقصة

فى جملتها توحى بالتناقض بين لينا وجو : إنهما إطار يضم المتناقضات — الأمن والغضب ، الهدوء والعنف — طوال القصة . أما الصور التى ضمتها القصة فقد عولجت بنوع غريب من الهجوم الإستراتيجى على الطيبة المطلقة المثالية . وتوحى المناظر الطبيعية بشىء من الوداعة وراحة الضمير التى ألهمت لينا عدم الإكتراث تجاه العنف . فالعنف يحدث فى العالم الذى يضج بالأصوات المصطنعة التى تعكر صفو الاتزان الإنسانى ، كما أن أولئك الذين يديرون ظهورهم للطبيعة يعانون من العنف بسبب تشهويههم للحياة أو انسحابهم منها .

ويرى الفريد كازين أن « النـور فى أغسطس » قصة الخطيئة الفريدة فى نوعها إذ ليس فيها حب إلهى يعوض تلك الخطيئة . وقد أثبتت لينا جروف أنها البديل لذلك الحب ، ولـكن « قدسيتها » قدسـية أرضية دنيوية طريفة مضحكة . وليس الهدف الرئيسى من الصفحـات التى خصصت لها فى القصة هو القول بأن هناك « سبيلاً آخر » ، بل هو تقديم الدليل على أن الطبيعة لا تبالى بالأخطاء الشنيعة التى يرتكبها الأفراد والهيئات فى قراءاتهم لها وانتزاعهم لملـكيتها. إن لينا جروف تثبت ، إن كانت قد أثبتت على الإطلاق ، أنه ليس ثمة داع للمظاهر الاجتماعية أو أنه يمكن العيش بدونها على أقل تقدير .

٣

تعتبر قصتا « المحراب » و« النور فى أغسطس » ، كل بطريقتها الخاصة ، دراسة لانبثاق الشر من داخل الإنسان بدافع من رغبته فى فرض ذاته على المجتمع وما يقابلها من رغبـة فى ألا يعكر صفوه شىء أو أن يستغله أحد . ويتراءى لنا الجنوب برمته (أو إن شئت المجتمع الإنسانى نفسه) وقد ظهر إلى الوجود نتيجة لهذه النزعة الأنانية التلقائية ، وذلك من خلال قصة « أبسالوم ، أبسالوم » . أو قد يكون هـذا هو بعض ما تعنيه القصـة . وتصف إلسى دوسوار ليند "Ilse Dusoir Lind" هذه القصة بأنها « نظرة تراجيدية شاملة لها أبعادها

التاريخية » ثم تقول بعد ذلك إن بطلها يسقط بسبب « نقص غريزى فى الإدراك الخلقى » . ولما كان الخطأ الذى ارتكبه ساتبين "Sutpen" خطأ اجتماعياً فقد أضحت حياته « أقصوصة تعبر عن مأساة العجز الإنسانى » .

وسواء كانت قصة توماس ساتبين ،أسطورة ، أو أقصوصة معبرة، أو مثلاً ، أو أى شىء آخر ، فإنها — كما نفهم مما نستخلصه من آراء كثيرمن رواتها — تسير على هذا النمط والترتيب الزمنى : نراه فى عام ١٨١٧ ، وهو فى العاشرة من عمره ، يعيش فى مقاطعة فيرجينيا الجبلية غير مدرك لما هو عليه من فقر ، لا يعرف معنى لأن يكون الإنسان غنياً أو يريد أن يكون غنياً : ذلك لأن الأرض حيث كان يعيش يمكن أن يملكها أى شخص أو أن يمتلكها الجميع ، ومن ثم فقد كان ينظر إلى كل من أراد أن يكلف نفسه مشقة إقامة سور حول قطعة أرض ليقول « هذا ملكى على أنه مجنون أبله . . . » .

ولكن العائلة تنتقل إلى أراضى تايد ووتر ، ويلقى ساتبين أول نظرة على مزايا الغنى . ولكنه حتى الآن لا يحسد الأغنياء ولا يريد أن يصبح غنياً ، إلى أن يبعث به والده برسالة إلى أحد القصور ، وهناك يوقفه خادم زنجى فى كامل زيه أمام البـاب ويحذره من مغبة الحضور إلى المدخل الرئيسى مرة أخرى . وتتسبب هذه الحادثة فى تغيير أساسى مفاجىء له ، فيتحول من صبى لا يبغى شيئاً إلى رجل يريد كل شىء . وهذه هى بداية « التخطيط » الذى يبدأ أول الأمر مجرد رغبة فى تغيير الوضع عند المدخل الرئيسى: سيكون هو مالك المنزل (أومنزل متشابه له) ، وسيكون الخدم من الزنوج بإصدار الأوامر إلى الآخرين بالتوجه إلى الباب الخلفى . ويتحول ساتبين من حالة البراءة إلى حالة من الطموح الجامح . إنه يحتاج إلى القوة وإلى أن يثبت لخدمه الزنوج أنه قادر على السيطرة عليهم .

ويمضى به « التخطيط » أولاً إلى هايتى حيث يجمع ثروة ثم يتزوج وتصبح له أسرة . ولكنه يكتشف أن زوجته يجرى فى عروقها دم زنجى،فيهجرها ويغادر

الجزيرة ثم يختفى سنوات عن الأنظار . وهو يقول فيما بعد لجد كونتين كومبسون « لقد وجدت أنها لا يمكن أن تساعد على تنفيذ الخطة أو السير بها إلى الأمام ، والخطأ فى ذلك ليس خطأها شخصاً . . . » لقد رفض الماضى كلية لرغبته الملحة فى أن ينجز التخطيط بدقة . وهذه هى « الثغرة » الحقيقية فى التخطيط ، وهى ثغرة لم يتيسر له اكتشافها أو تفهمها . إنه يرفض الإنسانية بل كل التزام يربطه بها .

ويعود ساتبين إلى الظهور مرة أخرى فى مدينة جيفرسون سنة ١٨٣٣ وكان قد بلغ السابعة والعشرين من عمره . ومرة أخرى يعود إلى بناء حياته آملاً أن يكون البناء هـذه المرة خالياً من الثغرات . إنه يختار زوجته إيلين كولد فيلد "Ellen Coldfield" بمنتهى العناية من أسرة من أكرم الأسر وأكثرها تديناً فى مدينـة جيفرسون . ويمتلك أرضاً (مائة ميل مربع منها إلى الشمال الغربى من جيفرسون) ويختلط مهندساً معمارياً فرنسياً ليبنى له قصراً ريفياً بمساعدة حوالى ثلاثين زنجياً اصطحبهم معه من هايتى .

ويبدو أن التخطيط قد أشرف على التمام هذه المرة . وبالرغم من أن ساتبين قد نحى الماضى جانباً إلا أنه يعود ليؤرق حياته ، فيصل تشارلز بون ، إبنه من زوجته الأولى ، ويقع فى غرام جوديث ، إبنته من الزواج ، وتوشك الأسرتان على الالتقاء فى علاقة غير مشروعة . وتتدخل الحرب الأهلية ويذهب تشارلز بون وهنرى ساتبين (الابنان من الزيجتين) ليقاتلا بصحبة والدهما أو بالقرب منه . وتنتهى الحرب ويعود تشارلز وهنرى إلى المدخل الرئيسى لقصر ساتبين الريفى حيث يقتل هنرى تشارلز خشية احتمال زواجه من أختـه وهى محرمة عليه ، وما ينطوى عليه مثل هذا الزواج من اختلاط دم البيض بدم الزنوج .

ومرة أخرى تخيب آمال ساتبين ، فولداه إما قتيل أو هارب . أما أرضـه فلم يبق له منها شىء . ويبلغ به الأمر أن يفتتح حانوتاً عند أحد مفارق الطرق .

ويقوم بمحاولتين أخريين لتكوين أسرة من جـديد أولاهما ما عرضه على روزا كولد فيلد من العيش سوياً والزواج بها إن أنجبت له غلاماً . وعنـدما رفضت عرضه بإباء وشمم حاول أن ينجب ولداً من ميلى جونز ، ابنة خادمه القديم ، ولـكنهما ينجبان طفلة ، ثم يقوم ساتبين بعد ذلك بتحريض ووش جونز على أن يقتلها . لقد فشل مرة أخرى لأنه رفض القيم الإنسانية رفضاً باتاً ، والأبناء يريدون شيئاً آخر غير القوة المطلقة . وقد أفسدوا عليه اندفاعه نحو القوة أثناء بحثهم عما هو أفضل منها . ومن هنا أخرج الإنسانية من حسابه وهو يعد مشروعاته إذ اعتبرها مسئولة عما تضمنته خططه من ثغرات .

وهذه هى حكاية ساتبين ، ولـكنها ليست القصة ، إن « أبسالوم » ليست الرواية ولـكنها المعنى الذى انطبع فى أذهان رواتها . وقد بنيت القصة بناء معقداً من معلومات أولئك الرواة ، ولكل منهم وجهة نظره الخاصة التى كونها من معلومات خاصة وعن جهل من نوع خاص . ففى البداية تروى روزا كودفيلد القصة كما تراها لـكونتين كومبسون قبيل سفره إلى هارفارد . وساتبين فى رأيها هو «مصدر الشر والرأس المدبر له الذى تغلب على كافة ضحاياه ...» . لقد نشأت فى « منزل مقبض أشبه بالضريح تخيم عليه استقامة متزمتة وعـداء رهيب المرأة ... » . وظلت هى نفسها ترتدى السواد طوال ثلاث وأربعين سنة حبست نفسها طوالها فى « ظلام كئيب تشيع فيه رائحة الموت » داخل غرفة معتمة لا يتجدد لها هواء ، وتفوح منها رائحة الأنثى العجوز التى ظلت أسيرة العذرية منذ « أمد بعيد » .

والرواية من وجهة نظرها مليئة بأحقادها الشخصية وتحيزها . كان ساتبين فى رأيها « ذلك الشيطان » الذى هبط فجأة إلى مدينة جيفرسون من حيث لا تدرى « فاغتصب مزرعة » وأنجب ابناً وبنتاً من أختها إيلين . إنها تريد أن تثبت أن الله أنزل الهزيمة بالجنوب لأنه أراد أن يطهره من الشيطان . إنها

لاتحكى شيئاً فى القصة بهدوء أو لطف أو عطف . إن وراء كل عمل قام به دافع شرير ، وهى فى عجلتها لإدانته ، تتجاهل أو تثبت جهلها بالحقائق . فمنع ساتبين زواج تشارلزبون من جوديث ، مثلاً ،كان لغير ما سبب أو شبه عذر ... ثم هى تتطرف فى حب بون مع أنها لم يسبق لها أن تعرفت إليه أو رأته لا لسبب إلا لأن ساتبين هون من أمره : « لقد سمعت إسماً ورأيت صورة ، وساعدت على حفر قبر وهذا كل مافى الأمر ... » .

أما الرواية الثانية للحكاية — وهى التى يشترك فيها والد كونتين فتزودنا بالتفاصيل الخارجية . إن ساتبين « لم يهبط من السماء على مدينة جيفرسون » . إنه يصلها صباح يوم أحد فى ١٨٣٣ ويخطب ود إيلين كولوفيلد . وينطوى سلوك الرجل على كثير من الأمور الغريبة العجيبة ، لا يعرف أحد شيئاً واضحاً عن ماضيه . ومع هذا فليس هناك مايمكن أن يقال له أو عليه . ومعنى هذا بصيغة أخرى أن والد كونتين شخص يراقب من الخارج وهو تواق إلى معرفة أى شىء عن إبنه ، ولكنه لايملك معلومات دقيقة لأنه لايكاد يقدر على النفاذ إلى ماوراء السطح . إنه فى حيرة من أمره لايقدر على تفسير كثير من الأشياء لأنه لايستطيع أن يرى أو يقدر ماتتعرض له علاقات ساتبين من هموم وآلام . إنه يتضرع إلى آلهة المأساة أن تخف إلى نجدته . ويرى فى حكاية ساتبين نوعاً من المأساة الكلاسيكية التى تدور أحداثها فى جيلين من الفشل العاطفى المحتوم . لكنه لايستطيع أن يفسر منع ساتبين الزواج أو أن يكتشف لماذا أقدم هنرى على قتل بون . وعندما كان يقع فى مأزق كان كل مايستطيعه هو أن يقول « إنه أمر غير معقول على الإطلاق — إنه أمر لايمكن تفسيره ... » . ومن هنا فإن مأساة ساتبين هى معاقبته كما عوقب بطل المأساة اليونانى الذى يلقى حتفه بسبب رعونته.

وفى النهاية تصبح حكاية ساتبين مسئولية كونتين نفسه . إنه يحاول هو وشريف ماك كانون "Shreve McCannon" زميله فى المسكن فى هارفارد ، تجميع القصة من الروايات المختلفة التى سمعاها عنها . ولما كان هو ابناً فلماذا لاتكون

القصة عن أبناء ساتبين وتصرفهم حيال أخطاء والدهم وقراراته التعسفية . وفى غمار حماسه لإعادة توزيع أشخاص القصة نراه يندمج فيها فيصبح هو هنرى ساتبين فى جبهة القتال أثناء الحرب الأهلية : ويذوب كونتين وشريف فى تشارلز وهنرى: لقد كان كلاهما فى كارولينا الشمالية وكان ذلك منذ ٤٦ عاماً . لقد كان كل منهما هنرى ساتبين وكان كل منهما بون . لقد امتزج الإثنان . ولكن كلاً منهما لم يكن هو الآخر ... ثم إننا نجد أن أسباب قتل هنرى لبون ، التى أغفلها الرواة الآخرون ، قد أصبحت موضوعاً هاماً : هل كانت ترجع إلى الزواج المحرم أو إلى سريان الدم الزنجى فى عروقه ، وينتهى كونتين إلى أنها لا ترجع إلى مسألة الزواج المحرم (وهو أمر كان فى ميسوره أن يتسامح فيه على ضوء العلاقة التى تربطه بكادى) ، ولكنها ترجع إلى الخشية من اختلاط دم البيض بالدم الزنجى . وقد بدا له أن ذلك الدم الزنجى كان يسرى فى عروق الأجيال من أهل ساتبين وأنه كان سبباً فى تدهورهم المؤسف : إن جيم بوند ، حفيد تشارلز بون وخليلته من نيو أورليانز ، زنجى أبله ، ومن ثم فان تدهور آل ساتبين ، بناءً على هذه المعلومات ، لا يبدو مختلفاً عن تدهور آل كومبسون بسبب بنجى « الطفلة التى أنجبتها فى شيخوختى » .

وفى الفقرة الأخيرة من القصة يلتفت شريف ناحية كونتين ويسأله « لماذا تكره الجنوب ؟ » فيحتج كونتين قائلاً « إننى لا أكرهه » .

> « قال بسرعة وعلى الفور (إننى لا أكرهه ، لا أكرهه) ،
> إنه كان يعتقد أنه لا يكرهه . قال وهو يلهث بينهما الهواء بارد
> والظلمة الجامدة تلف نيو انجلاند ، لا لا إننى لا أكرهه ،
> إننى لا أكرهه »

وغموض هذا التصريح يعتبر تلخيصاً دقيقاً لمعنى القصة . إننا نجد دائماً فيضاً من العواطف الحارة فى كل سرد للقصة يقول به آل ساتبين . والسرد

الذى يرويه ساتبين يعتبر نموذجاً مثالياً لـكيفية نشأة الأسر كما أن كل واحد من الرواة يصور لنا أحاسيسه عن الخوف والـكره والعزة والتعصب بالـكيفية التى تتراءى له أو حسبما يشترك فيها . إن كونتين هنا يعتبر ميراثه كما لو كان « ثـكنات امتلأت بالأشباح العنيدة التى تطل عليه من المـاضى . ومع ما مر عليها من أعوام من بلغت ثلاثةوأر بعين عاماً فإنها لاتزال فى دورالنقاهة من الحمى التى قضت على المرض . . . . » أو « بهو خال تتردد فى ثناياه أسماء مدوية خبت وكتبت عليها الهزيمة . . . . » إنه يحبها ويكرهها فى نفس الوقت . إنه حائر لا يدرى ما إذا كان إخلاصه لماضيه جديراً بإعجابه أم بسخطه ، ومن ثم كان لا بد له أن يرفع عقيرته « فى ظلمة نيو إنجلاند الجامدة » ناعياً يأسه من إمكان تحديد موقفه من ذلك الماضى .

وقصة « أبسالوم » استعراض كامل للجنوب كنوع من الخبرة ، يمثل قطاعاً معيناً ينبثق ، على عكس الوضع فى قصة « المحراب » ، من إصرار إيحائى على التمادى فى الخير ، الخير الذى يحبه حباً جماً وإن كان لا يدرك كنهه . وينتهى هذا الوضع على كثير من الزلل والالتواء — « الهنات فى التخطيط » — الذى لا بد أن يوليه كونتين عنايته هو والآخرون ، والمستحيل أن نرفض هذا أو نقبله كلية . و « أبسالوم » كانت القصة الوحيدة التى استعرض فيها فولـكنر الإطار الثقافى الـكامل للجنوب ثم عرض عـدداً من التـأملات فى تأثيره على أولئك الذين اندمجوا فيه وهم لا يفهمونه أو يمقتونه نوعاً ما ومع هذا فلا بد أن يلتقوا معه . والقصة ، على هذا النحو ، تعتبر وسيلة بديعة نرى خلالها ما يشغله ويقلقه من موضوعات بحثها فى مكان آخر بتفصيل أدق مع تطبيقها على مختلف القطاعات والمستويات .

الفصل الخامس

الزنجى والعامة

١

هناك كتب ثلاثة تستحق وقفة قصيرة قبل المضى فى مناقشة أعمال فولكنر فى الفترة الأخيرة (أو أحدث فترة على أقل تقدير) . وهذه الكتب هى : بايلون "Pylon" (١٩٣٥) التى تسود لمعالجة موضوع الطيران ، وهو من اهتمامات فولكنر الأولى . ويعتبر هذا الكتاب ، من نواح عدة محاولة لكتابة « قصة حديثة » ، ثم كتاب « بطل لا يقهر "The Unvanquished" (١٩٣٨) وهو سلسلة من الأقاصيص تقترب فى الواقع بشدة حتى لتصبح قصة واحدة . وهى تعالج نمو بايارد سارتوريس منذ الحرب الأهلية حتى فترة إعادة التعمير الحرجة . أما الثالث فهو « النخيل البرى "The Wild Palms" (١٩٣٩) وهو تجربة ذكية فى إدخال قصتين مختلفتين ، على ما يبدو ، فى قصة واحدة » .

وتتناول « بايلون » ، وفقاً للاصطلاح الحديث (وهناك الكثير من الدلالات فى وسط فولكنر الأدبى) حياة جماعة من الطيارين المغرمين بالألعاب البهلوانية والسباق . أما مناسبتها فهى افتتاح مطار نيو فالوا ، وهو مطار نيوأورليانز الجديد . والشخصيات الرئيسية هى روجر شومان "Roger Shumann" ، وهو قائد إحد الطائرات العتيقة ويأتى بالمعجزات لسرعته الفائقة فى القيادة ، ثم لافيرن "Lavern" وهى صديقته التى تزوجها آخر الأمر وكان قد تعرف عليها أثناء قيامه بحركاته البهلوانيـة فى أحد مهرجانات الطيران ، وأخيراً جاك "Jack" وهو أحد الذين يقفزون بالمظلة الواقية (الباراشوت) وكان يشارك شومان

فراش لافيرن. وتمضى الأحداث ويحطم شومان الطائرة ، وهى ليست ملكه ولكنه يقودها بتفويض من أصحابها ، ثم ينجح فى الحصول على أخرى نتيجة لجهود أحد المراسلين الصحفيين ، وينتهى الأمر بموته فى حادث سقوط طائرته فى بحيرة بونتشارترين .

ويبدو أن فولكنر أراد أن يعرض « فى بايلون » الحياة القاسية الحافلة بكل ما هو غير مألوف لأشخاص وهبوا أنفسهم لعصر السرعة لذاته . وهذه الحياة ليست عادية من جميع الوجوه ، فالناس فى حالة تحفز دائم يعيشون عيشة تتسم بالسرعة والتركيز لا يحترمون العالم من حولهم احتراماً صادقاً ، ذلك العالم الذى يطوقهم بأكاليل الغار لما يقومون به من ألعاب بهلوانية ميكانيكية .

ولقد قال فولكنر فى عرض كتبه عن كتاب « طيار الاختبار "Test Pilot" » الذى ألفه أحد طيارى ذلك الوقت ممن كانوا يقومون بحركات بهلوانية ، إنه كان يحاول اللحاق بمطلع أحد الأغانى الشعبية التى تقول « السرعة الفائقة فى هذه الأيام » ، أو أنه أراد ، على أقل تقدير ، أن يترجم السرعة نفسها إلى قصة ذات إيقاع وخطى واسعة. والصحفى الذى يقوم أحياناً بالتعبير عن وجهة نظر الكاتب، هو الذى يضفى على « بايلون » طابعها الغريب : إنه فى حبه وتولهه الشديد بـ (لافيرن) يضع تلك المجموعة الغريبة تحت « حمايته » ويحاول أن يحيا حياتها ، ثم تنتهى جهوده إلى مجرد المساعدة فى القضاء على زعيمها . وهو بعيد كل البعد عن أن يكون شبيهاً للشخصيات التى رسمها إليوت (فى القصة بعض الدلالات التى تشير إلى كل من « برافروك » والأرض الجرداء) . إنه واحد من الشخصيات الشاردة المضطربة أحياناً والمضحكة أحياناً أخرى نجدها فى قصص فولكنر وهى شخصيات تتطلع إلى معرفة حياة لا تفهم عنها شيئاً .

ويبدو أن حياة شومان الهمجية ، التى لا تتقيد بالتقاليد على الإطلاق ، وما تنطوى عليه من خبل وسهرات وشراب وطوارىء واضطراب فى الحياة

الجنسية هى الوسيلة التى لجأ إليها فولكنر ليعقد التشابه بينها و بين ما ينطوى عليه الطيران من سرعة ومن إثارة . و يتخذ التشابه مادته من عرض حياة أولئك الأفراد من الجماهير وكشفها . إن الجماهير تشاهدهم دائماً وهم يقومون باستعراضاتهم وحركاتهم البهلوانية بمزيج من الإعجاب والانفعال . ونحن نجد أن لافيرن رهن الإشارة كلما دعيت . وهنا يتضح مرة أخرى عداء فولكنر للتجديد ، كما اتضح فى « المحراب » وفى إيحاءاته فى قصص أخرى ، فهو يبدى معارضة شديدة للسرعة ولانفعال النظارة ومتعتهم كما يعارض تحديد الحقيقة بطريقة آلية .

ومهما يكن من أمر فإن شومان يبدو كبش الفداء لهذه الاتجاهات الحديثة . و يرى دونالد تورشيانا "Donald Torchiana" وجون ر . مارفن "John R. Marvin" أن شومان يعبر عن شخصية المسيح . فيقول تورشيانا إن موته عمل من أعمال الفداء و « الغفران » : « إن ما فعله شومان يعتبر فداءً جزئياً لجرائم البشر كما يشعر الإنسان أن عالم للدينة والمطار ، الذى ينهض على الحديد والخرسانة ، قد تزلزل وخيم عليه هدوء مؤقت وتخلص من كل ما يثير الرعب » . وسواء كانت هذه الإشارات إلى « الأرض الجرداء » وإلى العهد الجديد نافعة أو غير نافعة ، فان شخصية شومان تعتبر نذيراً هاماً يشير إلى أن فولكنر ، سواء فى « بايلون » أو غيرها ، ماض فى البحث عن « منقذ » لعالم سوف ينهار و يتداعى إذا لم يتوفر له ذلك المنقذ . وقد يكون شومان أكثر إقناعاً من جافن ستيفنس فى هذا الدور : فهو مقتصد فى الحديث يتصرف بسرعة ولكن فى غير أنانية و يموت فى سبيل إيمان لا يتحدث عنه إلا قليلاً .

ولكن المحاولة لنقل قيمه إلى عالم آخر غير عالم يوكناباتاوفا ليست محاولة ناجحة تماماً . فهى خطوة تتسم بالجنون والتهور ليس فيها إطار ثقافى يمكننا من الحكم على تصرفات الأفراد . وطبيعى أن « بايلون » محاكاة ساخرة للرمزية ويدور الرمز فيها حول الطائرات والرجال . وإلى جانب هذا فإن كره فولكنر

« للحاضر الخالص » قد أدى به إلى أن يخلق فى « بايلون » قصة مسلية للغاية ولـكنها ، إلى حد ما ، ناقصة وغير مناسبة .

وفى قصــة «بطل لايقهر» نجده مرة أخرى غارقاً فى أساطير بلده وظروفها . وهى وإن لم تـكن قصــة بالمعنى المعروف إلا أنها رغماً عن ذلك تشير دائماً إلى جماعة تمثل أهلها ، ومن هنا فهى أكثر من مجرد « مجموعة » من القصص القصيرة . والأقاصيص الأولى تـكاد تـكون مشاهد « منتقاة » من حياة بايارد سارتوريس وصديقه الزنجى رنجو اللذين يتحدثان ويتآمران قرابة انتهاء الحرب الأهلية ، كما يتنــاولان جرانى ميلارد "Granney Millard" ذا الشخصية المحترمة .

وينتقل الـكتاب خلال مناظر إعادة البناء والتعمير فى الفترة التى أعقبت الحرب الأهلية وتورط سارتوريس فيها . ثم هناك أيضاً أصداء وتـكهنات لقصص أخرى : « سارتوريس » و « النور فى أغسطس » و « القرية الصغيرة » . والأقصوصة الأخيرة « عبير فيربنيا "Odor of Verbina" » تصل بكل ما أشار إليه الـكاتب من قضايا إلى مرحلة التأزم . ومهما يكن من رومانتيكية الخاتمة فإنها تضع المشكلة الأخلاقية التى ينطوى عليها القتل موضع التجربة بطريقة فذة ، فإن ابن بايارد لا ينظر إلى مقتل أبيه كمجرد نهاية رومانتيكية رائعة للبطولة ، بل ينظر إليه ويحكم عليه حكماً يتسم بالشك والريبة ، وينتهى الـكتاب، الذى أوشك فى بعض الأحيان أن ينحدر إلى الرومانتيكية المغرقة فى السطحية ، نهاية كلها تفـكير سليم لا تشوبه شائبــة فى الدوافع التى تجر الإنسان . ونحن بدرك ، من وجهة نظر « عبير فيربنيا » ، لأول مرة على ما يبدو ، أن فولـكنر قد نظر إلى الأقاصيص الأولى كما لوكانت حدثت فى الماضى وأنه يحكم عليها حكماً أخلاقياً .

ومن هنا فإن الأزمة فى حياة سارتوريس هى فى الواقع أزمة فى « أسطورة »

الجنوب . فإلى أى مدى يحتاج الأمر إلى أعمال البطولة ، وهل هى أعمال ذات مغزى أم هى مجرد إثارة للعواطف . إن الشاب الصغير (الذى يصبح فى « سارتورس » رجلا عجوزاً له احترامه وكيانه) ينمو يشب وسط مجموعة من السلوك المختلف نحو العمل والبطولة . ويمضى فى تجربته ، كمشترك فى ذلك السلوك بل مراقب له بصفة خاصة ، فيجد أن عليه أن يعيد تشكيل الأسطورة بطريقته الخاصة حتى يتيسر له العيش معها . إنه يأتى ما يأتيه الصبية والمرأة العجوز فى قصة « متطفل » : إنه يحاول التقليل من مواقف التبجح والاندفاع الرومانتيكى والعنف حيال اتجاه إنسانى مشترك . وهو يرى فى تجارب طفولته شيئاً مثيراً رومانتيكياً أول الأمر ، ولكن مرور الزمان يضفى على تلك التجارب طابعاً جديداً ، فيصبح حكمه على سلوك العائلة والأصدقاء حكماً واقعياً على السلوك فى ذاته . وهو سلوك ذكى أحياناً وسلوك شائن يتسم بالاندفاع أحياناً أخرى ولكنه ليس حقاً أو صواباً على الدوام .

ويصبح بايارد الساب فى نهاية قصة « بطل لا يقهر » هو الوارث للوضع التقليدى للأسرة ، ولكن فكرته عما يكون التقاليد تتطور وتتلاءم مع الأوضاع ، فهو كإنسان يتجه إلى العالم المتحضر ، ولن يجد حياته سهلة ميسرة ، ولن يندفع إلى أفعال « بطولية » متهورة أو غير معقولة للدفاع عن مركز أسرة سارتوريس . ومن هنا فإن « بطل لا يقهر » تعتبر حلقة تربط ماضيها بمستقبلها ، كما تعتبر فى نفس الوقت حكماً على ذلك الماضى ونظرة واضحة نستشف منها مستقبلها . على أننا إذا نظرنا إلى أعمال فولكنر حسب تتابع أبحاثه فى ماضى الولاية وحاضرها فإن « بطل لايقهر » لا شك تقف بارزة على قمة تلك الأبحاث أو قريبة من تلك القمة .

أما الذى يميز قصة « النخيل البرى » حقيقة فهو أنها تتناوب قصتين متباينتين : الأولى قصة « المذنب الطويل » الذى يقبض عليه أثناء الفوضى التى

صحبت فيضان مسيسبى ، ثم قصة هارى ويلبورن ، وهو معتقل ، وشارلوت ركنمير وهما عاشقان يقفان «ضد العالم» . ويبدو أن القصتين غير مرتبطتين إحداهما بالأخرى . وقد رفض معظم النقاد فكرة قيام أية علاقة ذات قيمة بينهما ، بل إن مالكولم كاولى ذهب إلى حد أن تجاهل إحداهما كلية ، كما أنهما غالباً ما ظهرتا منفصلتين فى الطبعات التى تلت ذلك . ومهما يكن من أمر فإن فولكنر قد أوضح بجلاء ما بينهما من علاقة أثناء المناقشات التى أدارها فى جامعة فيرجينيا فى الفصل الدراسى ١٩٥٧ — ١٩٥٨ ، عندما قال :

> « إن القصة التى كنت أحاول سردها هى حكاية شارلوت وهارى ويلبورن . ثم قررت أنها فى حاجة إلى نغمة موسيقية تشيع فيها كما هو الحال فى الموسيقى . ومن هنا كتبت الحكاية الأخرى كمجرد تنغيم لحكاية شارلوت وهارى . ولقد كتبت القصتين بالتتابع فكنت أكتب فصلاً من الأولى ثم فصلاً من الثانية ، تماماً كما يفعل الموسيقى الذى يضع نغمة موسيقية تنساب خلف النغم الذى يؤديه » .

وقد يكون السبب الأكبر لكى نأخذ الشكل مأخذ الجد هو أن كلتا القصتين تلعب على نغمة رئيسية هى الحرية الإنسانية : ليس على الحرية ذاتها ولكن على المشاكل النفسية المعقدة التى تنطوى عليها الرغبة فى الحرية وممارستها أو رفض الرغبة فى التمتع بها . ونحن نرى المذنب الطويل ، وقد راعه أن يدرك المسئوليات الضخمة التى تنطوى عليها القرارات التى تتخذ فى حرية تامة ، يرفض فى بساطة كل فرصة توفرها له مياه المسيسبى « الرجل العجوز » الثائرة . أما ويلبورن وشارلوت « فيأخذان » حريتهما ولكنهما يدفعان ثمن التمتع بها ، هى بموتها ، وهو بسجنه .

وينتهى المطاف بكل من ويلبورن والمجرم الطويل إلى مزرعة السجن

فى بارشمان . وتلاحظ مسز فيـكرى بمنتهى الذكاء والفطنة أن « كلاً من سجن بارشمان حيث يقضى المذنب الطويل فترة العقوبة ، والمستشفى حيث يعتقل هارى ويلبورن يعتبران صوراً دقيقة للمجتمع الذى لا بد أن يفرض قيوداً على الحرية الشخصية فى سبيل النظام العام » . والمـكانان والموقفان يلتقيان فى أنهما أولاً يفرضان قيوداً على الحرية الإنسانية ثم يتيحان الفرص (سواء عن طريق الاختيار أو الصدفة) لخرق النظام وطرح الحرية جانباً . وأخيراً توحيان بأن الإنسان يجب أن يسود إلى حالة من النظام . إن المجرم الطويل يختار ذلك بمحض حريته ولـكنه يفرض فرضاً فى حالة ويلبورن .

والذى يدعم الإطار البارع الذى استخدمه فولـكنر بذكاء هو المناظر التكميلية التى رسمها للمستشفى والفيضان والتى تبدو متناقضة ولـكنها مقنعة نوعاً ما . فالمستشفى تعتبر نذيراً دائماً على عواقب الإفراط ، والفيضان إفراط خالص بسيط وعنيف بصفة عامة . إن الطبيعة تذهب إلى المدى الذى تريده كما يشهد بذلك « الرجل العجوز » ، وعلى الإنسان أن يبذل كل ما يسعه لـكى يحمى نفسه من إفراطها . وموت شارلوت ، نتيجة لعملية إجهاض لم تنجح ، ينهض هو الآخر دليلاً على القيود التهكمية التى يفرضها على الحرية الإنسانية . أما سجن بارشمان الذى يفرض النظام على أولئك الذين اختاروا الحرية الطائشة،فيصبح نهاية المطاف للشخصيتين الرئيسيتين فى القصة . هذا ولم تلق قصة « النخيل البرى » العناية اللائقة ، وقد يكون مرد ذلك إلى أن إحساس النقاد حيالها عندما نشرت كان إحساساً بأنها قصة غريبة أو تجربة غير مفيدة ولو فى ظاهرها .

(٢)

كان نشر قصة « القرية الصغيرة » فى سنة ١٩٤٠ هو السبب فى القول بأن هناك مرحلة ثالثة ،ولـكنها ليست بالضرورة آخر مرحلة ، فى أعمال فولـكنر . وهذه القصة هى أولى قصص ثلاث تصف حياة « قبيلة » سنوبس . ونحن نجد ،

فضلاً عن هـذه الحقيقة ، أنه اهتم فى الأربعينات بمشاكل متقاربة يمكن أن تنطوى تحت عبارة « الزنوج والعامة » . والعامة فى هذه الحالة هم المزارعون من مستأجرى الأرض والمنحرفون المتحدثون باسمهم وكذلك مستغلوهم . وليس العامة أو الزنوج ظاهرة جديدة فى قصص فولكنر ، ولكنه ظل بضع سنوات يركز عليهم وكأنه قد حزم أمره على أن يوليهم اهتماماً خاصاً . وقد وقع العامة والزنوج فريسة للاستغلال من الخارج والضعف والتردد من الداخل .

ويصف فولكنر المزارعين مستأجرى الأرض فى فقرات بديعة امتازت بالذكاء والشمول والدقة فى بداية قصة « القرية الصغيرة » يقول فيها :

« لقد قدموا من الشمال الشرقى عبر جبال تنيسى على مراحل أعقب كلاً منها مولد جيل من الأطفال . لقد أتوا من ساحل الأطلنطى ومن قبله من انجلترا واسكتلندا وويلز ، وهو أمر تدل عليه الأسماء التى يطلقونها على أنفسهم مثل تيربين وهيلى وهويتنجتون وماككالوم وموري وليونارد وليتلجون . . . . إنهم لم يصطحبوا عبيداً ولا رقيق أرض بل كان كل ما أحضره معظمهم يمكن حمله باليدين . واتخذوا لأنفسهم مزارع أقاموا عليها أكواخاً من حجرة أو حجرتين لم تسمح ظروف حياتهم بطلائها . وتزاوجوا فيما بينهم وأنجبوا أطفالاً وأضافوا حجرات أخرى إلى الأكواخ واحدة بعد أخرى لم تجر عليها يد الطلاء هى أيضاً . وكان هذا كل شىء . . . وذهب موظفو الحكومة إلى تلك البلاد ثم اختفوا . . . لقد كانوا يقومون بأنفسهم ببناء كنائسهم ومدارسهم والصرف عليها ، وتزاوجوا ولم تكن جرائم الزنا شائعة بينهم وإن شاعت جرائم القتل . وكانوا ينصبون من أنفسهم المحاكم والقضاة ومنفذى الأحكام . وكانوا ديمقراطيين يدينون بالبروتستانتية ويتناسلون

بكثرة . ولم يكن فى القطاع بأسره زنجى يملك أرضاً . وكان الزنوج الغرباء يتجنبون المرور فى هذه المنطقة بعد حلول الظلام » .

وهؤلاء هم المواطنون البيض فى فرنشمانز بند ، وهى قرية صغيرة تبعد حوالى العشرين ميلاً إلى الجنوب الشرقى من جيفرســون . وكانت أسرة فارنر "Varner" تحكمهم حكماً دكتاتورياً . كانت تستغلهم وتعرف نقط الضعف فيهم فتستفيد منها مع الاحتفاظ بعلاقات طيبة تــكفل الاستقرار المثمر . وقلما كان ضحايا أسرة فارنر يشعرون بوضعهم هذا . كانوا مجدين فى عملهم ، يعبرون عن كل مايجول بخواطرهم ، أو هكذا كان يخيل إليهم . وكانوا يستمتعون بالجلوس للاستماع إلى القصص الطويلة أو بالجلوس فى دهليز المخزن يمضغون التبغ وكذلك يستمتعون بالسيرك الذى يأتى إليهم سنوياً من تــكساس وما يضمه من خيول صغيرة برية . ولم يكونوا ليسعوا إلى خلق الاضطرابات ولــكنهم كانوا يتسمون بشدة الإندفاع وعــدم التعقل : إن تطلعهم إلى الــكسب وإلى الإثارة ، ومالاقوه من فشل ، وكذلك سرعة غضبهم ، قد شحن عقلهم الباطن بالهياج والعنف . فإذا أضفنا إلى ذلك نوعاً من الثقة البدائية بالآخرين وجدنا كيف كانوا يقعون فريسة سهلة لغيرهم من ذوى العقول الذكية التى لاتستثار بسرعة .

و « والقرية الصغيرة » ليست دراسة عميقة لهم فحسب بل إنها تحليل لأسرة سنوبس و « للاسنوبسية » كطراز إنسانى وإجتماعى . وهناك درجات متفاوتة من « الإسنوبسية » فى « القرية الصغيرة » فمنها « الخالصة » مثــل شخصية (فليم) والمزيفة مثل (مينك) والذين لاينتمون إلى آل ســنوبس بصلة مثل (أيك) . وآل سنوبس الخلص قوم أذكياء ذو دهاء ، مخادعون لايتمسكون بالقيم الأخلاقية . وهم كذلك قوم مثابرون « معقولون » (بالمعنى الذى وصف به فولــكنر جيسون كومبسون) ورعون فى أضيق حدود الورع .

ولقد أعطتنا مسز فيكرى ما قد يكون أفضل وصف لشخصية فليم ، أعظم من يمثل الخلصاء من آل سنوبس فقالت :

« إنه صورة هزلية من توماس ساتبين يشق طريقه بالقوة فى مجتمع تسيطر عليه سلطات الدين ، ويواجهه بما يتراءى له من خيالات . ويشتركان سوياً، إلى درجة ما؛ فى نفس البراءة التى تتمثل فى العمل وفقاً لخطة ، ولو أن خطة أحدهما خطة إجتماعية بينما خطة الآخر اقتصادية. وقد استبعدا من تلك الخطة جميع الغرائز الضرورية والأحاسيس . . . ومن هنا نجد تصويراً لطبيعة الأعمال الاقتصادية وحدودها عن طريق اهتمام فليم الأوحد بالأعمال التجارية . وفليم شخص له أخلاقياته ولكنها أخلاقيات تهتم بدفتر الحسابات أكثر من اهتمامها بالناس . . . . » .

وطبيعى أن تميز فليم سنوبس بهذه الخطوط الواضحة التى تحدد معالم شخصيته لا يقلل من الحقيقة القائمة ، وهى أن فولكنر قد انتقده وأمثاله عن طريق عرضه للهزلة الإنسانية الكامنة فى تصرفه ، وهى نكران الإنسانية ، ثم الانتهاء أخيراً إلى الحكم على سلبية « الحقائق » الإنسانية التى تمثلها . ويمكن هذا النقد فولكنر ، جزئياً ، من استخدام مايتمتع به من إحساس رائع بالملهاة وللهزلة . ويخشى الناس آل سنوبس ويسخرون منهم فى نفس الوقت . وقد ظهرت هذه السخرية حتى فى الاسم الذى أطلق عليهم . وقد أشار هارى كامبل "Harry Campbell" ورووبل فوستر "Reuel Foster" إلى أن صوت أو جرس كلمة سنوبس يوحى إلى السامع الذى يتحدث الإنجليزية بكل ما هو قبيح ، إنه يوحى بالعواء والخوف ، إذ أن كثيراً من الكلمات الإنجليزية التى توحى بهذه المعانى تبدأ بالحرفين الأولين من كلمة سنوبس .

ولم يقتصر الأمر على اسم الأسرة ، فإن الأسماء المطلقة على أفرادها توحى هى الأخرى بصفات عضوية . فاسم فليم (من التمخط) يعرب أو يوحى بالإزدراء والإحتقار . وأسماء أفراد أسرة سنوبس الأخرى ، وصفاتهم الفردية ، تتمشى مع

أسماء الحيوانات والبهائم ، وهى بذلك تتعارض تعارضاً شديداً مع «هبة الطبيعة» كما يراها راتليف . و يلاحظ كامبل وفوستر أن منظر فليم كالضفدعة ، ولانسلوت مثل الفأر ، وسانت إيلمو مثل المعزة ، أما مينك سنو بس فاسم يحدده معنى كلمة مينك بالإنجليزية أى النمس .

والفقرة التالية تعتبر ملخصاً هزلياً للسلب والنهب الذى يعيش عليه آل سنوبس: ضبط سانت إيلمو وهو يسرق حلوى من أحد مخازن التموين ، فوصفه جودى فارنر بأنه « أسوأ من عنزة » .

« . . . . والأمر الأول الذى أعرفه ، أنه سوف يأتى كحيوان يرعى ثم يحاول فك الرباط الجلدى و إزاحة الخطاف وحلقة الوتد و يتأهب للأكل بينما أكون أنا وأنت وهو متسللين من الباب الخلفى و بعدئذ فلتنزل على اللعنة إذا لم يمنعنى الخوف من أن أستدير لأنظر إليه خشية أن يعبر الشارع . ويبدأ فى سلب الحانوت الذى يبيع شراب الجن وحانوت الحداد ... »

ولحماية الجماهير من هذه القبيلة المخيفة التى تأتى على كل شىء يقوم فولكنر بخلق شخصية ف . ك . راتليف V. K. RATLIFF وهو بائع ماكينات خياطة متجول يمثل الإنسانية المعقدة . وهو إنسان « طيب » عاقل عطوف إلى درجة خيالية . إنه يراقب ويقيم « غزو » قرية فرنشمانز بند بذكاء ، كما يقوم، فى بعض الأحيان ، بمقاومة هذا الغزو بنفس سلاحه ، ولكنه لا يذهب إلى أبعد من ذلك . إن طيبته ليست طيبة خالصة يمكنها أن تقف فى عزم وتصميم لمحاربة الشر الخالص . ثم يرتد فى عالم اللامعقول وينتهى به الأمر إلى أن يقع هو نفسه فريسة لخداع آل سنوبس وتلاعبهم .

و إذا كان راتليف يرتفع فوق مستوى اندفاع العامة الذى لا تعقل فيه فإن هنرى آرمستيد يعبر تعبيراً دقيقاً عن أعمق وأقوى دوافعه . وفى النهاية

المزلية للقصة نجد أن رابطة الإندفاع والتنفيل تجمع بينهما وذلك عندما نراهما يحفران بحثاً عن كنز أوهمهما فليم سنو بس بوجوده فى المكان القديم فى القرية .

وفوق ذلك فإن راتليف — وهو من الطراز الذى يرسمه فولكنر للرجل الإنسانى الذى يدرك الثغرات الإنسانية ويفلح دائماً فى أن يسمو عليها — إنما يزود عالم سنو بس بمقياس وميزان يزن بهما الأمور . ونرى راتليف فى القرية الصغيرة من آن لآخر ينسج مما يعرفه من حقائق عن آل سنو بس قصصاً ملفقة وأساطير وعظات فى أسلوب خيالى مضحك . ويعبر راتليف عن عمل الرجل الإنسانى ، وحكمته هى حكمة الجماهير،وحياته حياة رجل يبيع للجماهير ولكنه لا « يبيعها » ، إنه لا يذهب إلى أبعد من ذلك ، كما أن إحساسه بالإساءة لا يؤدى به إلى القيام بدور البطل الطاهر أو الملاك الدنيوى . وهو يوضح لنا بفصاحة ، قرب نهاية « القرية الصغيرة »،لماذا لن يسير إلى نهاية الطريق بل لماذا لا يمكنه تحقيق ذلك:

« ... إننى لم أكن أحمى أحداً من آل سنو بس من سائر أفراد أسرته ، بل لم أكن أحمى الجماهير منه . كنت أرعى شيئاً لم يكن مجرد جمهور ، كان شيئاً لا يريد سوى أن يمشى وأن يستمتع بالشمس لا يدرى كيف يؤذى إنساناً حتى إن أذاه أو كان فى وسعه أن يؤذيه — إننى لم أجعل منهم سنو بس على الإطلاق، كما لم أجعل منهم أناساً لا يمكنهم أن ينتظروا حتى يكشفوا عن الجانب الآخر من نفوسهم . كان فى إمكانى أن أفعل أكثر من ذلك ولكننى لا أبغى ذلك،أقول لك لا أبغى ذلك » .

وقد ظهر من آل سنو بس أناس قبل ذلك فى المقاطعة كمحامين وساسة ذوى دهاء ، إنهم جزء من المناظر الطبيعية فى « سارتوريس » وفى « المحراب » ، إنهم يحاربون حرب العصابات وراء خطوط القتال فى الحرب الأهلية، لا يؤيدون

أحداً و يستغلون كل من يبدى رغبة فى أن « يباع » فى قصة « بطل لا يقهر » .
وعندما تبدأ قصة « القرية الصغيرة » نرى أن فولكنر يصف الجيل العجوز من آل سنوبس وصفاً أكثر رقة وكرماً ، فيقول إن حياتهم أضحت مرة « بسبب خسارتهم فى التجارة » ، و يظهر أن تملك آل فارنر للأرض،وهم أقرب صلة بالعجائز من آل سنوبس ، جاء عرضاً ، وكان خبثهم من النوع البسيط الساذج ، ولكنهم يكونوا ليقفوا على قدم المساواة مع القبيلة التى كان على رأسها فليم وإن لم يكن زعيمها.وفى البداية كان التهديد بحرق مخزن الحاصلات الزراعية هو الذى ثبت أقدام القبيلة الغريبة.وكانت المسألة بعدئذ مسألة وقت لكى يستولوا على المخزن وعلى محلج القطن ومبنى المدرسة ثم الانتقال إلى مدينة جيفرسون وإلى المصرف و إلى القصر الريفى .

ويبدأ فليم حياته كاتباً فى مخزن فارنر « . . . ممتلىء الجسم ناعم التصرفات لا يعرف له تاريخ ميلاد على وجه التحديد ، بين العشرين والثلاثين ، ذو وجه عريض راكد ، وشفتين مزمومتين تلوثهما آثار الطباق ، وعينين فى لون الماء الآسن ، و يبرز من ملامحه الأخرى شىء مفزع مفاجىء فى تناقضه هو أنف دقيق مفترس كمنقار صقر صغير » . وبعد بضعة أشهر فى العمل الكتابى الدقيق الكفء الذى لا خطأ فيه تسلم المخزن ثم انتقل إلى المحلج . إنه يضع يده على أعمال آل فارنر فيعين أحد أفراد آل سنوبس فى المدرسة و يستولى على الأرض عندما « يرتب » زواجه من إبنة و يل فارنر فيهبه مضيفه فرنشمانز ، و يستغل بدهاء ثغرات القانون و بقاءه فى نطاقه فى حرص شديد.وعندما ينتقل إلى جيفرسون فى قصة « المدينة » يتطلع إلى تحقيق آمال كبرى ولكنه لا يفرط فى هذا الاتجاه فيحظى ، عن طريق المناورات والصفقات ، بالاحترام أو بمظهر الاحترام فى قصر دى سبين الريفى ، وفى مرحلة من مراحل العمل لتحقيق هذه الآمال يسأل فليم جودى فارنر راتليف فى صوت مهتز :

« لى عندك طلب بسيط خالص أود أن ترد عليه فى صدق بالنفى أو الإيجاب ماذا وراء الأكمة ؟ وإلى متى يستمر ذلك ؟ وما هى تكاليف المحافظة على مخزن واحد للدريس ؟ » (القرية الصغيرة)

والواقع أن فليم يذهب إلى أبعد الحدود وفى خط مستقيم نحو تحقيق هدفه ، لا يدع فرصة تمر دون أن يزيد من قوته ومن ضعف الآخرين . ومهما يكن من أمر فان فولكنر يريد أن يحقق أكثر من هدف ، فهو لا يريد أن يقتصر على إيضاح انتصار فليم سنوبس ، وهو انتصار من جانب واحد ، بل يهدف كذلك إلى بيان أثره على الإنسانية وعلى الأراضى فى قرية فرنشمانز بند . إن « الكتاب الثانى » من « القرية الصغيرة » « أسطورة » للأرض وإلهتها يولا فارنر غالى فولكنر فى معالجتها بطريقة هزلية . ويولا امرأة غنية مكتملة النضج و « طبيعية » على الفطرة : « . . . . تنطوى على شىء من الرمز للأزمنة الغابرة التى كان يحتفل فيها بعيد النبيذ . . . . » و « تتفجر أنوثة صارخة تفيض من ملابسها ، لم تكلف نفسها مشقة إخفائها بل اتخذت مظهراً ينم عن عدم الاكتراث » و « كانت نفحة باردة من نفحات الولع بالسكر والانحلال فى الربيع ، بل ركوع الوثنى المنتصر استعطافاً أمام الشهوة الجنسية الكبرى » . وكانت أولى « غزواتها » مع المدرس لاباف "Labove" ، وهو من أعظم الشخصيات الكوميدية التى رسمها فولكنر . كان لاباف يؤمن إيماناً أعمى راسخاً بأن الكلمات هى السبيل الوحيد المؤكد لإدراك النجاح . ولو أنه ولد منذ قرون لنشأ راهباً ولكنه يعد الآن عدته ليصبح محامياً وسياسياً . ولكن « الانحلال والسكر » لا يدعان مجالاً للكلمات فيتحطم ويصبح موضعاً للسخرية . وكانت يولا تغريه أول الأمر بمجرد وجودها فى المدرسة ثم تعرض عنه بعد ذلك وتحتقره كما لو كان طفلاً .

وتجتذب يولا الرجال إليها ثم تلفظهم جميعاً ماعدا شخصاً واحداً . إنها

تظل فى انتظار « أليفها » الذى يظهر آخر الأمر فى شخص هوك ماك كارون "Hoake McCarron" وقد ظلت ، قبل أن يظهر ، « المحور الذى يدور حوله جماعة فاشلة يحاول كل منهم أن يطلب يدها » . « لقد كانت تشيع فى كل منهم إحساساً بأنه الزوج المنتظر ولكنها لم تسمح لأى منهم ، فى نفس الوقت ، بخدشها » . ظل الحال على هذا المنوال إلى أن ظهر ماك كارون فنجح حيث فشل الآخرون ثم اختفى . وعندما اكتشف آل فارنر أنها فى « مأزق » لم يجدوا بداً من العمل على حماية اسم العائلة ، فعقدوا صفقة لتزويج يولا من فليم سنوبس مقابل منحه جزءاً من ممتلكاتهم . وينطوى هذا الزواج على سخرية بالطقوس الدينية . ويظهر فليم ويولا فى تكساس « لقضاء شهر العسل » ، وقد وضع حقيبته المصنوعة من القش على ركبتيه « مثل تابوت به جثة طفل ميت » .

وتصبح قصة يولا الآن حكاية شعبية تحكى قصة أرض ظلت بوراً ثم انتهى الأمر بها إلى الجدب . ويقف راتليف ، بعد أن ذهبت يولا ، يلقى نظرة على الأرض التى أعطيت لإتمام الزواج من شخص عاقر :

> « . . . . ذلك العجوز ، الذى توقفت غدده ولا تكاد ساقاه تحملانه ، ذلك الذى ذبلت براعمه وأزهاره وكادت انتصاراته الدنيئة أن تدفن فى التراب ، ولقد عادت الحياة تدب فى أوصاله فنفض عنه غبار الموت واندفع إلى العالم الحى كما لو كان قد خرج من قباب مدفونة مقفلة » .

لقد شعر بالغضب والثورة على الضياع ، « على موقف خاطىء لا يمكن أن يتصور المرء وقوعه ولو فى مسرحية هزلية ، تماماً كما ينصب المرء فخاً يضع فيه كتلة كبيرة من لحم البقر لكى يصطاد فأراً . . . . »

وتتلو الاستيلاء على يولا قطعة أدبية جدية مكتوبة بطريقة هزلية تعتبر من

أمتع ما ظهر فى الأدب تعبيراً عن النظرة الرومانتيكية لجلال الطبيعة وجمالها .
وفى هذا القسم من القصة الكثير من المبالغة الهزلية ومن العمق . ويختفى فليم مؤقتاً ولكن شخصاً آخر من آل سنوبس يحل مكانه هو آيك المغفل . ونرى حب آيك لبقرة هاوستون (إشارة إلى يولا) وهو حب أشبه بنشيد الرعاة ، وغزواته كالفارس المتجول بالنيابة عن « البقرة الجميلة التى لا ترحم "La Belle Vache Sans Merci" » فنراه أحياناً متقناً إلى حد الإعجاز ونراه أحياناً أخرى حزيناً لا يخف من لوعته شىء . وهنا نجد أن قدرة يولا كأنثى قد انحدرت إلى المستوى الحيوانى الذى يجد اللذة فى الألم « الأنثى منذ فجر التاريخ » . ولكن الأرض ذاتها أضحت فريسة « أضحت منطقة مليئة بأشجار الصنوبر والبلوط الحقيرة التى أينعت بينها الأعشاب التى قطعت هى الأخرى لتصنع منها مغازل القطن ، وحقول رسم الزمن عليها خطوطه . . . . فتجوفت وامتلأت بالأخاديد المائية نتيجة لأربعين عاماً من الأمطار والصقيع والحرارة ، وتحولت إلى هضاب يملؤها نبات الحلفاء بكثافة . . . . وعند هذا المنظر الطبيعى الذى فقد سحره وروعته كان آيك والبقرة يلهوان . كان آيك يطارد الأنثى الخجول الأبية بكل نبل وشهامة . وكان يزين هذا الغرام وينمقه أسلوب خطابى يفيض بالسخرية الرومانتيكية . ولا جدال فى أن غياب فليم عن المنظر ، وأكثر من هذا استسلام يولا للحيلة التى أوقعتها فيها عائلة فارنر، قد أضفى على الحادث ومسرحته جواً من الحزن لا جواً من السخرية آخر الأمر .

وينتهى « الصيف الطويل » (الكتاب الثالث) بحادثة أخرى رويت بأسلوب فيه من الحنان والشجن أكثر مما فيه من الكوميديا . ومرة أخرى يرسم هذا الكتاب صورة شخصية أخرى من أسرة سنوبس ولكنها تختلف عن بقية أفراد الأسرة اختلافاً بيناً يمكننا من القول بأنها بعيدة كل البعد عن السنوبسية .
هذه الشخصية هى مينك سنوبس الذى يفيض بالعاطفة التى وقع فريسة لها .
إن الذى يدفعه هو الحقد أو بمعنى آخر نوع من ثورة الاستياء والغضب التى

لا حدود لها . لقد أساء جاره هاوستون استغلاله (وهو الآخر شخصية شحنها فولكنر أكثر مما ينبغى بعاطفة ملتوية جبارة) إلى الحد الذى دفعه إلى قتله ومحاولة إخفاء جثته فى مستنقع مجاور . وتشبه حكاية « الدفن والاسترداد » فى سرد تفاصيلها البشعة بعض الفقرات التى جاءت فى قصة « تضحية فارس "Knight's Gambit" التى ظهرت فيما بعد . ولكن الهدف من ذلك ، فيما يتعلق « بالقرية الصغيرة » هو إثبات أن أياً من أفراد أسرة سنوبس ، مثل فليم سنوبس ، لايحمى فرداً آخر . وينتهى هذا القسم فى السجن حيث نرى مينك سنوبس يهز القضبان بعنف منادياً فليم بأعلى صوته أن ينقذه ثم يصب عليه اللعنات لأنه يعلم أنه لن يخف لنجدته .

« قال فى صوت أجش أقرب إلى الهمس « كان من الميسور أن أكون فى خير حال » ثم انحبس صوته تماماً مرة أخرى وتعلق بالقضيب الحديدى بيد واحدة بينما أمسكت يده الأخرى بحلقومه ، على مشهد من الزنوج الذين تدافعوا بالمناكب لرؤيته وقد ابيضت عيونهم وبدت ثابتة فى الضوء الذى أخذ يختفى شيئاً فشيئاً .... »

وفى قصة « القصر الريفى » ، وهى آخر القصص الثلاث، يستعرض فولكنر حكاية مينك التى تصبح الحادث الحاسم فى سجل أسرة سنوبس . ومينك الآن فى سجن بارشمان الذى دخله لأن فليم ، فيما يعتقد ، لم يحمل نفسه مشقة مساعدته. ولقد ذكر فولكنر لطلبته بجامعة فيرجينيا فى العام الدراسى ١٩٥٧ — ١٩٥٨ ، قبل أن تظهر قصة « القصر الريفى » وإن كانت هناك شائعات عندئذ بأنها تحت الطبع ، ذكر أن آل سنوبس « سيقضون على أنفسهم بأنفسهم ... » . وهذا ما حدث بالضبط ، أو هو ما ارتكبه أفراد الأسرة تجاه بعضهم البعض ببراعة يحسدون عليها . ويمضى فولكنر فى نظرته الموضوعية بإرتياب فيدع المناظر الطبيعية وراتليف ، ومن بعده آخرون من أفراد الأسرة ، يقدمون من الأدلة

ما يمكننا من الحكم على أسلوب فليم فى الحياة . وفى قصة « المدينة » نجد آخرين لكل منهم دوره فى سرد نمو أسرة سنوبس وكيف بلغ فليم الجبار « قمة » الاحترام والتبجيل. وفى « القصر الريفى » نرى نفس المواطنين من أهل جيفرسون، و بينهم الآن ابنة يولا (التى ماتت) ، يتأملون و يراقبون ويتعجبون ثم يرتبون ، وأخيراً يعدون العدة للعمل و يسمحون به ولا يمنعونه ، حتى ينتهى الأمر بتمكن مينك من الإنتقام لنفسه من فليم و إهماله له .

والمنظر الذى يصف جريمة القتل يعتبر آية من الفن الرفيع المبدع المناسب. و يتميز هذا الوصف بالرصانة والهدوء و يتعمق فى وصف خيانة آل سنوبس ومداها مما يضفى عليها وضوحاً دقيقاً ذا معنى . و بعد سنوات أمضاها مينك فى السجن (كان بعضها بسبب تصرفات فليم) و بعد أيام قضاها فى رحلة مضنية نحو الجنوب يصل إلى مدينة جيفرسون . و يبدو كل شىء كأنه يتآمر على فشل مهمته ولكنها تنجح بالرغم من ذلك . وأخيراً يجد مينك نفسه فى القصر الريفى مع مسدس عتيق لا يعتد به يمسكه بيده اليمنى ، بينما نرى فليم يحدق فى هدوء سلبى فى مينك وفى المسدس .

« و يبدو ابن عمه الآن ، وقد تدلت قدماه على الأرض والتف المقعد الذى يجلس عليه لكى يواجهه ، وقد جلس ساكناً متداعياً ، وهو يرقب مينك ، الذى تطل الشراسة من عينيه وتهتز يداه اللتان تشبهان يدى طفل كما تهتز يدا داهية ماكر أمسكت إحداهما بمطرقة بينما أمسكت الأخرى بأسطوانة تديرها ليتمكن من الضرب عليها بالمطرقة . . .

« وأحدثت دوياً هائلاً ولو أن مينك لم يسمعها فى نفس اللحظة . كان جسد ابن عمه عندئذ ينزلق من فوق كرسيه بين الحياة والموت . وفى لحظة أخرى كان المقعد ذاته فى طريقه لينقلب فوق الجسد » .

وهكذا نرى أن القضاء على فليم تم على يدى أحد أفراد أسرة سنوبس ولكن بعد أن استحق الموت فعلاً . وكان لابد أن تنتهى أسطورة انتصار آل سنوبس بهذه الطريقة كما قال فولكنر بحق . ونحن نرى فليم فى « القرية الصغيرة » ممتلئاً حيوية ، ولن نجد طريقة لمعالجة قدرته ومهارته فى تقدير الظروف واستخدامها بذكاء ، أفضل من الطريقة التى عولجت بها فى الفصل الأخير « الفلاحون » . والفقرات التى رسم فيها فولكنر بيع الجياد المرقشة التى أتى بها فليم من تكساس هى أكثر ما أعيد نشره مراراً من أعماله . إنها تصور لنا فليم فى قمة تعاسته ، والعامة فى قمة عنفها وحماسها ، كما تصور لنا راتليف فى صورة مضحكة بعد أن أتم تنفيذ خطته . ويبدأ الفصل بصورة السيرك : تظهر الجياد من بعد كأنها « كائنات حية واضحة كانت تشبه ، عند الأفق ، خرقاً مهلهلة مختلفة الأحجام والألوان وقد مزقت كيفما اتفق من لوحات الإعلانات وملصقات السيرك أو مثل . . . . » (القرية الصغيرة) . وأنسب صفتين لهذا للمنظر هما « زاهى » و « عنيف » ، وهاتان الصفتان لا تنطبقان عليه تماماً فحسب بل على الفلاحين الذين يعدون للبيع . أما الذى يصور العنف بمنتهى الوضوح فهو صورة الجياد وهى تنزلق وتتبختر وتتحرك إلى الأمام وإلى الخلف مندفعة شاردة ، وكذلك صورة « الحيوان الضخم ذو الأنياب الطويلة والعيون الوحشية والأقدام المشقوقة » .

وكان لابد أن يجتذب المنظر الناس . وذهبت جهود راتليف لإثنائهم عن التجمع حوله أدراج الرياح ، لقد كانوا على قسط من العناد والاقتناع والسلبية « مثلهم كمثل أطفال تعرضوا للتأنيب والتوبيخ » وبينما كان راتليف يتحدث إليهم كانوا يشيحون عنه بوجوههم متطلعين ناحية « الجياد المبقعة المتناثرة وهى تتحرك إلى الأمام وإلى الخلف ... » وينتحلون الأعذار لما يجرى أمامهم إذ كانوا يعرفون كما يعرف راتليف ، أنه ليس ثم سبيل لمنعه . وفى يوم البيع تجمع الكل هناك فى ساعة مبكرة ، وعرف الرجل الذى استأجره فليم لخداعهم أنه سوف

يستحوز على اهتمامهم ثم على نقودهم آخر الأمر . أما مسز ليتلجون ، وهى المقياس الدقيق المعقول لما يدور ؛ فكانت هى وحـدها التى استمرت فى أعمالها المعتادة وهى تحدث نفسها بين آن وآخر حانقة على أولئك الرجال » .

وفى جو « امتزجت فيه اللعنات والتملق فى سرعة وصخب » اقترب الرجل القادم من تـكساس من الجياد والرجال وأصبح فى وسعه أن يناور وأن يضرب الجشع الإنسانى بجشع مثله . لقد كان هو مركز القوة يحيط به جمع من الجياد والرجال يسيرون أمامه جيئة وذهاباً فى ألوان زاهية . . . كان عنقه معقداً متشابكاً كجهاز طيف بدت على جانبيه المشابك المعدنية لحمالات سروال الرجل من تـكساس وقد سقطت عليها أشعة الشمس فانعكست منها ومضات انطلقت فى مدار لا نهاية له . . . » ولـكى يصور لنا فولـكنر استعداد الناس للشراء مرغمين ضرب لنا مثلاً صارخاً فى شخص هنرى آرمستيد ، وهو الرجل الذى لعب أدواراً جزئية فى قصتى « وأنا على فراش الموت » و « الضوء فى أغسطس » ، وقد صار الآن وحشاً جشعاً مع سبق الإصرار . فعندما تحتج زوجته فى رفق على أخذه الدولارات الخمسة الأخيرة والوحيدة لدى الأسرة « يستدير الرجل إليها والشرر يتطاير من عينيه » .

وما أن أشرفت الساعة على الخامسة حتى كان قد انتهى البيع ورحل الرجل القادم من تـكساس . وأضحى الرجال والحيوانات وجهاً لوجه فى لحظة رعب ساكن . . . ثم دار الرجال بسرعة وأخذوا يعدون أمام أصحاب الوجوه الطويلة المتوحشة التى ينساب منها الزبد . . . وكانت النتيجة هى مطاردة الجياد الصغيرة الهاربة فى ضوء القمر ثم حادثتين و بعض المشاجرات الوحشية القصيرة وقضيتين ضد فليم سنو بس ترفضان لعدم توفر الأدلة القاطعة .

وكان أمام فولـكنر ، قبـل هذه المطاردة ، مجال واسع صالت فيه روحه المرحة وجالت . لقد اتجهت الجياد الصغيرة الهاربة فى كل صوب وانتهى المطاف

بإحداها إلى فناء منزل ليتلجون حيث تقابله مسز ليتلجون وحوض الغسيل فى هدوء ثم يسير بسرعة إلى داخل المنزل نفسه :

« وكان هناك مصباح فوق منضدة فى المدخل ، وعلى ضوئه رأوا الجواد وهو يملأ الصالة ككتلة من الخرسانة ذات أسنان مدببة فى زهو وثورة وضجيج . وعلى مسافة قصيرة من البهو كان هناك أرغن أصفر من الخشب المطلى واندفع الجواد إليه فصدرت عنه نغمة واحدة خفيضة رنانة رزينة تنم عن دهشة عميقة يغلبها الوقار . واستدار الجواد مرة أخرى بظله المضحك الوحشى واختفى داخل باب آخر . كان باب حجرة نوم ، حيث كان راتليف فى لباسه الداخلى وقد ارتدى فردة جورب به بينما كانت الأخرى فى يده . كان ظهره إلى الباب وهو يطل من نافذة مفتوحة تفتح على شارع ضيق وعلى المجموعة . ثم نظر خلفه وللحظة كان هو والجواد يتطلعان أحدهما إلى الآخر فقفز من النافذة بينما استدار الجواد وخرج من الحجرة إلى البهو مرة أخرى ... »

٣

نلحظ اهتمام فولكنر بالزنوج فى كافة قصصه ولكنه اهتم اهتماماً خاصاً ، فى الأربعينات ، بما يسود العلاقات بين البيض والسود من قلق وانتهاك للحقوق بعنف ودون مبرر ، وارتباط ذلك بقضية الأرض ذاتها لا من الناحية الرمزية فحسب بل كشكلة اقتصادية أخلاقية .

وتعتبر قصة « إنزل يا موسى » مثلاً لهذا الاتجاه البعيد المدى . ويتمثل الاهتمام الدرامى الأكبر لهذه القصة فى العلاقة بين اسحق ماك كاسلين "Isaac McCaslin" الصياد لأبيض الناسك وبين لوكاس بوتشامب

"Lucas Beauchamp" وهومن أبوين أحدهما زنجى ، وسليل ماك كاسلين . وإلى جانب الفرص الكثيرة التى تتيحها مثل هذه العلاقة تمس القصة مسائل أخلاقية أخرى تتمثل فى اختلاط الدم الأبيض بالأسود وأصول الأجناس والمعنى الرمزى للبرارى وما تنطوى عليه عملية الصيد من طقوس دينية . وفى الوقت الذى يتطور فيه لوكاس تطوراً كاملا فى قصة « إنزل ياموسى » نجد أنه احتفظ بأعظم لحظاته الدرامية لقصة « متطفل فى الرغام » ونرى فى نفس الوقت أن الرابط الرئيسى فى الكتاب الأول هو آيك ، أما معالجته باهتمام ففى قصة « الدب » الشهيرة .

ومقتل الدب هو أهم الأحداث التى تضمنتها القصة . وهو غامض فى معناه وإن كان لا يقصد به ، بالتأكيد ، النصح بالعودة إلى الثقافة البدائية أو إصدار حكم سطحى بالقضاء على البرارى . والأوضح أن فولكنر أراد أن يقول إن قتل الدب كان أمراً لا بد منه وأنه ليس فى مقدورنا أن نعيد كتابة التاريخ أو قلب أوضاع الإنسان ، بل علينا أن نؤكد « الإنسانية » بكل ما تحمله من عقد الشك والضعف والانحراف والندم . ويتضح لنا فى عملية القتل أن الدب وذابحيه يقومون بالدور المعقد الذى قامت به شخصيات كيتس "Keats" فى إحدى قصصه الإغريقية ، ولكن الجمال والصدق والطيبة تفيض كلها فى اللحظة الهامة وهى لحظة ارتباطها بالإنسانية .

وتبدأ الإنسانية بآيك ماك كاسلين ، وهو فى السادسة عشرة من عمره ، وتدور أحداثها طوال سنى حياته لتتابع بلوغه سن النضج وكان أهم درس تعلمه من خبرته التشابه الروحى بين البرارى وبين الدب . إن فولكنر يوحى إلينا بأنهما يرجعان إلى عصر قديم واحد وأن إزالة البرارى تقابل انقراض الدب . ولكن كلاً من الدب والبرارى « خالد أبدى » إذا تيسر للمرء أن يركز على لحظة واحدة من اللحظات التى تبدو فيها بسخاء صفة من صفاتهم الجوهرية .

وهذه اللحظة هى لحظة موت الدب . ولم يصل آيك إلى هذه الفكرة إلا بعد سلسلة من التجارب التى مر بها فى شبابه وتعلم خلالها الكثير من صناعة الصيد وأعمال الغابات وتقاليدها .

ثم إن منظر الجموع النفيرة التافهة الضئيلة وهى تشترك فى قرض الغابات دون أن يعرف أى منهم إسم الآخر فى أرض اكتسب فيها الدب مكانة مرموقة، كان صورة مطابقة لما عرفه آيك فيما بعد عن طمع الإنسان وما يرتكبه من صغائر فى الوقت الذى كان يستعد فيه للتنازل عن ميراثه . ويحضر آيك مصرع بج بن "Big Ben" ويشهده فى لحظة لم تكن لحظة تأزم شديد فحسب بل مشهداً فنياً رائعاً دائماً يجمع بين الصياد العجوز بون هوجانبيك "Boon Hogganbeck' والأسد الكلب والدب فى لوحة فنية رائعة .

> لقد سقط الدب مرة واحدة لم تقم له بعدها قائمة . وللحظة كانوا جميعاً كمجموعة من التماثيل : الكلب المتشبث والدب والرجل فوق ظهره يغرس النصل المدفون فى الدب . ثم سقطوا بعدئذ وقد جذبهم ثقل « بون » إلى الخلف وهو من تحتهم ... إنه لم يتحطم ولم يتكور بل سقط كتلة واحدة كما تسقط الشجرة حتى إن ثلاثتهم ، الرجل والكلب والدب ، بدوا وكأنهم لم ينتفضوا سوى مرة واحدة .

وعندما يكتشف آيك من السجلات المحفوظة فى المخزن القصة الحقيقية لخطايا جده من زواجه من المحرمات عليه وخلطه الأنساب من الدم الأبيض والأسود ، يشعر بأنه إن لم يصحح هذه الأوضاع لأصبحت تجاربه والدروس التى استفادها من الصيد . عديمة القيمة . والواقع أن الأرض على حد قوله ،ليست أرضه حتى يردها ، إنها ليست ملكاً لأحد ولكنها أمانة عنده من الله ، وهى صورة من صور جنة عدن . وفيما خلا ذلك يتخذ آيك لنفسه مسلكاً يتسم بالحكمة الدينية التى عادت تحتل مكانها فى حياة الإنسان .

ويعرض لنا فولكنر فى الجزء الرابع الذى يفيض بالأسلوب الخطابى تشكيلة من « المعانى » أهمها جميعاً ما يلى : (١) الأرض ليست ملكاً للانسان يفعل بها ما شاء ولكنها نوع من جنة عدن الموعودة التى هيأها الخالق « كفرصة أخرى » يتحمل الإنسان مسئولياتها (٢) مشكلة الأجناس جزء لا يتجزأ من هذه المسئولية، فالأجناس الثلاثة — الهنود والزنوج والبيض — يجب أن تعيش جنباً إلى جنب على الأرض (صداقة سام فاذرس وهو هندى زنجى ، بآيك فى شبابه مسألة ذات أهمية خاصة) وأى انتهاك لهذه المسئولية (كتلك التى ارتكبها جد آيك) تجلب اللعنة على الشخص المسئول عنها (٣) الصيد وسيلة معترف بها للتعبير عن العلاقة بين الإنسان والطبيعة (٤) فى لحظات الانفعال الشديد تنطوى حياة الإنسان على الكثير من الإيحاء بالجمال والمعانى الخالدة كما أن لها أهميتها القصوى.

وقد أدرك آيك ماك كاسلين وابن عمه مغزى مثل هذه اللحظات وهما يناقشان أنشودة كيتس ، فقد قال ابن العم عن كيتس « كان يتغنى بالحقيقة وبكل ما يمس القلب الإنسانى كالشرف والعزة والرأفة والعدل والشجاعة والحب » .

ويستجيب آيك لهذه الرسالة فى تصرفاته ويقرر أن يعمل نجاراً . « لا من باب التأمل الروحى كما يراه النصارى بل ليمارس نفس التجربة التى مر بها المسيح من قبل لاعتقاده أن ما يصلح للمسيح يصلح له . ولكن من الخطأ الفاحش القول بأن فولكنر يسيربه «إلى آخر الشوط». إن استخدامه مثل هذه الإيحاءات من قصة المسيح ليس إلا وسيلة دائمة للاستفادة من الأفكار المعروفة تماماً لقرائه وللأشخاص الذين يكتب عنهم .

لقد أخفق آيك بالمعنى المطلق ، فتصرفاته الخيالية لا تنتهى به إلى نتائج صادقة مفيدة . إن قراره لا يعتبر « تكفيراً » إيجابياً عن خطايا آبائه وأجداده وإنما مظهراً من مظاهر الضعف . ولقد قال فولكنر عن آيك ماك كاسلين ،

رداً على استفسار لسنثيا جرينيار إن التخلى عن الأرض لم يكن كافياً بل كان تصرفاً سلبياً ؟

« إننى أعتقد أن على الإنسان أن يفعل شيئاً أكثر من مجرد رد الحقوق إلى أصحابها . لقد كان عليه أن يكون أكثر إيجابية من مجرد الانزواء » .

وقصة « الدب » مع ما فيها من ذكاء وإغراق فى الرمزية والتفاصيل ليست فى المقام الأول قطعة فلسفية، كما أنها لا تعبر فى الواقع عن رأى قاطع فى موضوعها . ومع أن فولكنر يعرض لنا ماك كاسلين عرضاً معقداً غاية التعقيد فإن من الخطأ الشنيع أن نفترض ، بناء على ذلك، أنه أراد لآيك أن يكون متحدثاً باسم الأخلاق أو أن يكون إلهاً تقدم له القرابين . وعلاوة على ذلك فإن الأجزاء الأخرى من قصة « انزل يا موسى » لا تؤيد هذا الإدعاء . وتعتبر قصة « انزل ياموسى » بحثاً متعدد الجوانب لمشكلة معقدة عسيرة الحل وردت تفاصيلها فى قصة « الدب » (كما ذكرت آنفاً) .

أما الصورة الصلبة حقيقة للرجل الأسود فتتمثل فى شخصية لوكاس بوتشامب ، وهو ثمرة « خطيئة » كاروثارز ماك كاسلين . وقد صور فولكنر بوضوح هذا الوضع الخاص مع نظرته البرمة الضجرة بل العدائية نحو البيض فى قصة « إنزل ياموسى » ثم مسرحها فى قصة « متطفل فى الرغام » وهى مزيج عجيب لقصة من أنجح « قصص المغامرات » فى الأدب الحديث (كما جاء فى الفصل الثانى) كما أنها أعظم أنواع الخطابة الاستنكارية اللاذعة . ومع هذا فالإحساس العام هو أنه لا داعى على الإطلاق لكل ما جاء فى الفصول الأخيرة لأنه سبق أن تضمنتها الفصول الأولى بطريقة غاية فى الإبداع (ويدعم هذا الرأى العودة إلى قراءة القصة من جديد) .

ومن هنا فإن قصة « متطفل » تعتبر قصة مغامرة — جريمة قتل ، تهديد

بمحا كم عرفية ، رحلة موحشة خطرة بالليل فى المقابر ، سباق مع الموت الخ — كما تعتبر موعظة أو مقالة مطولة . ونجد فى حبكة القصة أن فولكنر قد أوقع بين لوكاس و بين الشاب الأبيض تشارلز ماليسون ، فنرى أن لوكاس يتحدى ماليسون طوال حياته لكى يتخلى عن آرائه التقليدية فى الزنوج وأن يعامله كإنسان بدلا من ذلك . ومنذ الحادثة الأولى ، عندما وقع تشيك فى جدول ماء بارد فأكرمه لوكاس فى منزله وقدم له طعاماً ، نجد الصراع بين الاثنين ما يزال مستمراً . وعندما عرض تشيك نقوداً على لوكاس مقابل « الخدمات » التى أداها له يحتقر لوكاس هذا العرض و يعتبره إهانة وجهت إلى كرامته كرجل له مركزه الاجتماعى .

> قال لوكاس « لم هذا ؟ » دون أن يتحرك أو يحنى رأسه ليرى ما فى قبضة يده . . . (تشيك يراقبه) ، ثم قلب راحة يده فى احتقار ورمى بالنقود فسقطت على الأرض محدثة رنيناً . . . . »

ولكن تحدى لوكاس يتعدى ذلك الحد إلى المجتمع بأسره ، ذلك المجتمع الذى يقول « إن عليه أن يقر أنه زنجى » . وفى حانوت القرية يستثير هدوءه الوقح جيرانه البيض فيندفعون فى ثورة حتى كانوا قاب قوسين أو أدنى من الفتك به . أما بالنسبة لتشيك ماليسون فإن ما يدفعه ليس الغضب لكرامته المجروحة بقدر ماهو محاولة لحل لغز كيف يمكنه أن يؤكد «رجولته ودمه الأبيض» . ومن هنا فإنه عندما يقتل أحد أولاد جورى تتاح الفرصة أمام البيض الذين يتوقون لإثبات أن لوكاس « زنجى » فيجتمع جمع حاشد منهم أمام السجن للقيام بواجبهم والأخذ بالثأر . ومهما يكن من أمر فإن الموقف بالنسبة لماليسون هو الفرصة النهائية أو المرحلة الحاسمة فى صراعه ليفهم وضعه كرجل أبيض ، حيال لوكاس ، الزنجى .

« و يعهد إليه » لوكاس بالذهاب إلى المقابر وأن يثبت أنه لايمكن أن يكون

قد ارتكب جريمة القتل . وقد عهد لوكاس بهذه المهمة إلى شاب فى السادسة عشرة من عمره ، فى رأى مس هابرشام ، لأنه « كان يعرف أن الأمر يتطلب شخصاً لاعلاقة له بالاحتمالات لـكى يأتى بالأدلة وهو أمر لاينهض به طفل أو امرأة عجوز مثلى » أو بمعنى آخر فإن هذا العمل يتطلب شخصاً أقل بعداً عن الحقائق الإنسانية من محـام أو من عمدة . ويقوم ماليسون بالمهمة أثناء الليل هو والسيدة العجوز (وهى سيدة «أرستقراطية» ولـكنها «ترتدى لباساً بسيطاً من القطن المنقوش») وأليك سوندار ، وهو صديق زنجى لتشيك : ولا يرجع السبب فى القيام بهـذه المحاولة لـكشف الحقائق إلى أن محاكمة لوكاس محاكمة عرفية تنطوى على خطر « الاضطرابات العنصرية » بل إنها « وصمة فى جبين الإنسانية » . وتنطوى المخاطرة على تعقيدات كما تضيف وصمة أخرى إلى البيض ، لأن الذى قتل جورى لم يكن زنجياً بل كان أخاه نفسه . ويسوى الموضوع فى جو يعود بذاكرتنا بعض الوقت إلى هاكلبيرى فين "Huckleberry Finn" وموقف توم سويار "Tom Sauyer" المعقد غاية التعقيد . وينطلق القوم بعد الإفراج عن لوكاس هاربين خجلاً من خطئهم ومن الثورة على قتل الأخ لأخيه مؤثرين ذلك على الاعتراف بأنهم مخطئون .

وتمتلىء البقية الباقية من الـكتاب بتصريحات جافن ستيفنس الخطابية التى تدعمها غالباً لحظات من التعبير الرفيع الجميل . ويثير إيرفنج هاو مشكلة من المشاكل الحساسة فى قصة « متطفل » عندما يقول ، لا يمكن أن تفشل قصة يقوم فيها لوكاس بوتشامب بدور رئيسى ، ولا يمكن أن تعتبر قصة يقوم فيها جافن ستيفنس بدور « المتحـدث باسم المثقفين » لأن صورته ليست صورة تستحق الإطراء ، وهو المسئول عن قضية لوكاس مسئولية رمزية فقط . وموضوع القصة الحقيقى كامن فى الصراع بين لوكاس وبين تشيك لإعادة تقييم وضع الزنوج والإنتقال بهم مما يوصمون به بصفة تقليدية إلى مرحلة الإنسانية . ولا بد أن نتوقع بالتأكيد عن فولـكنر أن يشير إلى التمييز بين الأقوال والأفعال . وهناك

كثير من الأقوال والأفعال التي تكفل بها في هدوء وشجاعة في غير ضجيج بحيث أصبح من الضروري تأكيد التباين بينهما .

وسيكون ستيفنس موضوع الفصل التالي ، ولكن لا بد لنا من أن نؤكد أن ثرثرته تغطي على كثير من الحقائق البسيطة التي يؤمن بها فولكنر إيماناً عميقاً . والفصول الثماني الأولى من القصة تقنعنا بهذا الإيمان بطريقة غاية في الجمال . والكتاب بعد هذه الفصول ، بإستثناء المنظر الأخير الذي تشيع فيه روح اللهاة بمنتهى الدقة ، يعتبر إنشاءً مزخرفاً مفضوحاً يضم بين جنبيه سلسلة من الكنايات الرخيصة لا يمكن أن يفخر بها إلا كل من أراد فولكنر أن يسخر منه . وستيفنس بعد كل هذا ، رجل « مثقف » فقد درس في هارفارد وفي جامعة هايدلبيرج . إنه يشعر بأنه رجل له رسالة كما أنه رجل « يقف في جانب الملائكة » ، ولكننا نراه كذلك في القصص العديدة التي ظهر فيها ، مرة موضع الاحترام والتبجيل ومرة أخرى موضع التهكم والسخرية . إن فولكنر يقول إن « الرجال ذوي النوايا الطيبة » من عهد هوارس بنباو وما بعده يحيون حياة ضالة وغالباً ما تضيع جهودهم للاحتفاظ بمبادئهم الأخلاقية . والفصول الأخيرة من « متطفل » تبين بداية مشكلة فولكنر الخاصة وهي مشكلة تحمل مخاطر التعبير الصريح ومواجهة الجماهير . وعلى أية حال فقد نشرت قصة «متطفل» قبل قيامه برحلته إلى استكهولم بسنتين .

الفصل السادس

الحقائق الخالدة

١

فى نوفمبر سنة ١٩٥٠ منح فولكنر جائزة نوبل للأدب عن عام ١٩٤٩ ، فسافر إلى ستكهولم فى الشهر التالى ليلقى خطابه المشهور الذى أعلن فيه قبول الجائزة . وكانت تلك هى المرة الرابعة التى يحظى فيها أمريكى بهذا الشرف والتقدير ، ولكن فولكنر كان أقربهم فى الحصول على موافقة تكاد تكون جماعية من النقاد . وقد قام سيسل ب . وليامز "Cecil B. Williams" بدراسة كثير مما نشرته الصحف فى هذا الموضوع وانتهى إلى القول بأنه :

« قد يكون من العدل القول بأنه أول مؤلف أمريكى يمنح الجائزة على أساس واحد هو مساهمته فى الأدب فحسب . وكان المقال الوحيد الذى عارض فيه كاتبه منح الجائزة لفولكنر هو ذلك الذى كتبه هـ . ا . لوكوك "H. E. Luccok" الذى يعمل بمدرسة ييل ديفينيتى "Yale Divinity" ومع ذلك فلم يذكر فيه اسم شخص أحق بالجائزة منه . وقد انصب نقد لوكوك على أساس وحيد ، هو أن فولكنر ينتمى إلى جماعة من المؤلفين المحدثين الذى تجاوزوا الحد فى تصوير الدنس والإلحاد فى كتاباتهم » .

ومن الخطأ بالطبع القول بأن الجائزة غيرت فولكنر بين عشية وضحاها من كاتب مغمور إلى كاتب يشار إليه بالبنان ، لأن الجهد الذى أوصله إلى مكانة مرموقة بدأ فى سنة ١٩٣٩ . وساعد على هذه الشهرة الكتاب الذى أصدره

كاولى عنه فى سنة ١٩٤٦ تحت عنوان « مختارات من أعمـال فولـكنر "Portable Faulkner" » . وكان من أثر الجائزة أن أصبح « فى مقدمة الصف الأول » ، كما جعلت منه « رجلاً عاماً » . وأحجم النقاد والصحفيون بعدئذ عن إهماله . ومع أن رد الفعل المعارض لفولـكنر لم يختف كلية فإن الجائزة ثبطت همة بعض النقاد كما أدخلت الرعب فى قلوب آخرين فاعترفوا بأخطائهم السابقة فى حقه .

وسلطت أضواء الدعاية الباهرة على فولـكنر وأصبح العبقرى المغمور الذى كان يفضل مدينة من مدن مسيسبى يقطنها حوالى أربعة آلاف نسمة تتسم حياتهم بالبساطة على نيويورك وباريس، وأصبح يحتل مركزاً هاماً فى عالم الأدب كما أضحى شخصية عامة . وقد دعى فولـكنر كثيراً ليدلى برأيه فى مناسبات مختلفة بعد النجاح الخارق الذى حققه فى ستوكهولم . وسعى إليه طلاب الأحاديث آملين الحصول على تعليقاته وعلى مذكراته ، كما كتبت عنه المقالات الطويلة المليئة بالصور فى المجلات الواسعة الانتشار ، كما دعته الجامعات لزيارتها ككاتب مقيم أو كمحاضر زائر .

وكان أهم من حماس الجمهور الزائد لنجاحه الكبير استعداده للظهور أمام الجماهير والتحدث إليها فيما يستهويها من موضوعات ، ويبدو أنه تأثر جدياً بما تبوأه من مكانة رفيعة ، فكان يحاول أن يرتفع بأحاديثه إلى مستوى خطابه الذى ألقاه فى مناسبة منحه الجائزة . ولقد تحدث فولـكنر فى كثير من المناسبات العامة التى تلت منحه جائزة نوبل ، وكان أ كثرها وقعاً ذلك الخطاب الذى ألقاه فى الاحتفال الذى أقيم له فى قاعة جافو "Salle Gaveau" بباريس فى مايو سنة ١٩٥٢ . وقد وصف وارد ماينار "Ward Miner" وثيلما سميث "Thelma Smith" المناسبة فى ترانز أتلانتك مايجريشن "Transatlantic Migration" فقالا إنها تشهد ، بما لا يرقى إليه الشك ، بالمكانة الرفيعة التى

وصل إليها فولكنر فى أقل من عامين . لا ريب أن إجماع الآراء على عبقريته كان أمراً واضحاً لا ليس فيه كما كان واضحاً كذلك أن فترة انتظاره لحظة المجد كانت طويلة .

كان الاحتفال يتسم فى بعض فقراته بشىء من عدم الاكتراث ويقابل فى فترات أخرى بعاصفة من التصفيق ، وهو ما يمكن أن يتوقعه الإنسان فى أى احتفال من هذا الطراز . ولكن الخروج الوحيد عن هذا النطاق كان عندما قدم دينس دى روجمون "Denis de Rougement" فولكنر . لقد وقف الكاتب الكبير فترة طويلة حتى ينتهى الجمهور من الهتاف والتهليل والتعبير عن حماسه الزائد بما هو معروف عن الفرنسيين فى مثل هذه المناسبات . وقد وصفت إحدى الصحف الفرنسية هذا الموقف فقالت « لقد كان حماس الجماهير وهتافهم يتردد فى جنبات القاعة كالعاصفة. كانت تحية فولكنر ستظل ذكراها ماثلة أمام ناظريه على الدوام » . كانت تلك العبقرية الفريدة هى التى استرعت انتباهنا . لقد توافد الجمهور إلى الاحتفال لكى يرى فولكنر ويسمعه . لقد حرص الجميع على الحضور إلى قاعة جافو عصر ذلك اليوم إعراباً عن حبهم بل عن عبادتهم للكاتب وليم فولكنر .

وكان احتفال قاعة جافو وما شاكله من احتفالات حادثاً هاماً عظيماً ، لا لما صحبه من ضجة ومن سمر بل لما سبقه وما تلاه من خطابة . والحقيقة أن فولكنر قد وصل إلى مركز كان يقتضيه مراجعة دائمة مستمرة لبعض العبارات والمقاطع . وكان صدى ذلك يتردد فى إنتاجه بعد منحه جائزة نوبل ، وكذلك فى تقييم النقاد لذلك الإنتاج . وقد بادر فولكنر نفسه بنقد أعماله ، وهو الأمر الذى لم يلق حتى الآن ما هو جدير به من التقدير . وقد طلب إليه أن يوضح

لنفسه ولمديريه ما غلق من أعماله طوال خمسة وعشرين عاماً فلم يتردد فى الاستجابة لهذا الطلب ، وأشار إلى بعض التعبيرات العميقة اللافتة للنظر وما تشيعه فى النفس من الكآبة والحزن . ويزداد عجب المرء إذ يجد أن هذا الرجل الذى وصف عالم الإنسان وصفاً قوياً بما فيه من قبح وانحلال وتعاسة وبذاءة وسخف كان يعنى ، إلى جانب كل ذلك ، أنه متمسك « بالحقائق الخالدة » ومن ثم لم يكن يتمتع بالصفات التى تؤهله للوقوف إلى جانب الملائكة .

وإذا تغاضينا عن الشهرة السيئة التى اتسمت بها أعمال فولكنر بعد منحه جائزة نوبل فإننا نجد أنها تفيض خطابة كما يبين من خطابه فى ستوكهولم وفى المقدمة إلى «قارىء فولكنر» (١٩٥٤) وفى الأحاديث العديدة التى أدلى بها والتى أضحت من لوازمه الهامة منذ سنة ١٩٥٠ وفى الخطب الأخرى التى ألقاها وفى نقط هامة حاسمة فى القصص وبشكل واضح جداً فى كتاب « فولكنر فى ناجانو "Faulkner at Nagano" الذى أصدره روبرت ا . جيليف "Robert A. Jelliffe" ويسجل بأمانة إجاباته على كثير من الأسئلة التى وجهت إليه خلال زيارته لليابان سنة ١٩٥٥ . واللغة التى استخدمها فولكنر تعتبر تتابعاً بارعاً للوسائل التى استعملها لتحقيق هدفين ظاهرين : تفسير — أو ربما عدم تفسير — ما أطلق عليه كثير من النقاد « الطبيعية دون تهذيب » فى وصف الشئون الإنسانية : ثم التصرف وهو مطمئن إلى حفاوة الجماهير .

ويبدأ فولكنر خطابه فى ستوكهولم بمحاولة لتحقيق الهدف الأول : وتصف عبارة « الحياة هى كفاح الروح الإنسانية بين العذاب والعرق » تجربة الكتابة، وهى التى كانت موضوع قصصه . وهو يصر على أن ضخامة الجهد الخلاق يجب أن تتساوى مع جدية دور الفنان : و« مشاكل القلب الإنسانى التى تتصارع بعضها مع بعض » قد ازدادت حدة وتضخماً فى جو من الحرب العالمية الثانية . وعلى الفنان أن يتعلم ألا يخشى وألا يستسلم لما تتعرض له روحه من ضغط قاتل وألا ييأس .

ويتبع ذلك العبارات الرئيسية : يجب ألا يكون ثمة مكان فى ضمير الكاتب لشىء اللهم إلا « لحقائق القلب الخالدة وصدق حدسه ، للحقائق العامة الأزلية التى إذا افتقدتها قصة كان مآلها إلى الزوال والفشل كالحب والشرف والرأفة والكبرياء والانفعال والتضحية » . وقد استخدم فولكنر هذه الكلمات دائماً فى كتاباته ، إننا نجدها منذ بدأ يكتب القصة فى « مرتب الجند » كما أضفى عليها وضعاً رمزياً ومسرحياً فى الجزء الرابع من قصته الشهيرة « الدب » ومع هذا فإنه لم يستعمل تلك الكلمات على الإطلاق فى حديثه قبل سنة ١٩٥٠ اللهم إلا الأحاديث التى أوردها على لسان شخصياته. وقد عرض فولكنر الكثير من هذه «الحقائق» عارية بما قد يوحى بأن هناك ما يبرر ما تضمنته قصصه الأولى من « عذاب وعرق »، ويبدو أنه أراد إما أن يوضح بعبارة صريحة « ما كان غامضاً من قبل» أو أن يعود فيؤكد لنفسه أن هذا هو ما كان يردده فعلاً طول الوقت .

وبقية الخطاب تأكيد لهذا المعنى أو بعبارة أخرى ليست مجرد قائمة بالعبارات التى توضح التجربة الإنسانية بل تدريباً خطابياً فى تأكيدها والتنبؤ بنتائجها .

> إننى أؤمن بأن الإنسان سوف يسود وأن دوره ليس مجرد التحمل . إنه خالد لا لأنه يتمتع وحده ،دون سائر المخلوقات بصوت لا يعرف الكلل بل لأن له روحاً قادرة على التعاطف والتضحية والتحمل ... ومن المزايا التى حبا الله بها الشاعر قدرته على مساعدة الإنسان على التحمل برفع معنوياته وتذكيره بالشجاعة والشرف والأمل والعزة والحنان والرأفة والتضحية التى كانت مجد ماضيه....

وكثير من خصائص هذه الكلمات ودلالاتها تحتاج إلى التمحيص ، فهى تعبر عن تأكيد الأمور الدنيوية ، أى أنها لا تلجأ إلى التأييد الدينى أو إلى صدق فلسفة الإلهيات ، كما أنها لاتقتبس الكتب الدينية . ويضع فولكنر خطاً فاصلاً بين القلب وبين الغدد ، ويبدو أنه يتوق بشدة إلى أن يوضح الفرق الأخلاق

بين وسيلة الحياة ووسائل إثارة المرح والتمتع بالحياة . ويضاف إلى ما يميز الإنسان أساساً عند فولكنر الضروريات العاطفية لكل ما أصبح يعنيه « القلب » فى الأحاديث التلقائية،والأمر هنا أن فولكنر يحاول التحرر من «الطبيعة الفجة» التى ألصقها به بعض نقاد أعماله الأولى .

وعلاوة على هذا فإن ما اتسم به خطابه من أسلوب خطابى يكشف عن رغبة عارمة فى أن يوضح بطريقة مباشرة مئات الحقائق المعقدة عن «القلب الإنسانى» التى ظلت مغلقة غامضة فى قصصه . ولا ريب فى أن التعرض لها و إلقاء الضوء عليها فى يوم الاحتفال به كان يستهدف تنقيتها من كل ما أحاط بها من غموض و إبهام . والخطابة ظاهرة وتأثيرها مباشر وقوى،ولكنها غير واضحة على الإطلاق (كوسيلة لفهم الأدب على أقل تقدير) . لقد خرجت المقالات الشعبية المعاصرة بالإحساس بأن فولكنر قد تغير بين عشية وضحاها من « وحش طبيعى » إلى بطل أخلاقى .

٢

من الجلى الواضح أن « الحقائق الخالدة » التى تحدث عنها فولكنر وتناولها فى كتاباته فى الخمسينات تحتاج إلى متحدث قوى ثابت الجنان. إنها لم تكن «أفكاراً جديدة » بالنسبة له لأنها كانت قائمة وموجودة منذ البداية ضمناً على أقل تقدير، وليس الاختلاف فى « تغير القلب » بل فى المنهج . وقد تحدث رو برت بن وارين "Robert Benn Warren" فى سنة ١٩٤٦ عن « صوت » فولكنر الذى يلعب دوراً هاماً فى أسلوبه « كمنهج يلعب فيه » الصوت « فى النهاية دور الوسيلة كدليل عل دقة الحساسية » . وواضح أن وارين أشار عندئذ إلى مسألة الحرفية لا إلى الأفكار ، ولكن يبدو أن « صوت » فولكنر يستأهل الدراسة لأنه يوحى بازدياد رغبته فى أن تفهم تأكيداته فهماً واضحاً لا غموض فيه ،

ومعنى هذا أن « الصوت » أصبح شيئاً فشيئاً وسيلة للسيطرة على ما يقوله والتعبير عن نواياه .

وتتمشى مسألة «الصوت» وازدياد قوته بصفة خاصة مع دورجافن ستيفنس — وهو شخصية غير غامضة على الإطلاق — فى القصص التى كتبها فولكنر فى الخمسينات . ومعالجة فولكنر لهذه الشخصية توحى أحياناً بأن لها دوراً هاماً بينما يقدمها لنا أحياناً أخرى كشخصية قابلة للانحراف والنقد بل كشخصية هزلية . فنرى من بداية الفصل الثامن من « متطفل » أن ستيفنس يمسك بزمام القصة تدريجياً وينهض « برسالتها » . ولكننا سبق أن تأكدنا أن التوجيه الرئيسى للقصة فى أيد أخرى، وعلى ضوء أضطراره إلى تسليم المسئوليات الحاسمة فى القصة إلى النساء والأطفال نرى أن وضعه أصبح مشكوكاً فيه ، إذ يبدأ فى الخطابة الصورية لحساب ماليسون .

ويكاد ينطبق نفس الشىء على مساهمته فى قصتى « المدينة » و « القصر الريفى » : فنحن نفترض معظم الوقت أن « قلبه فى مكانه الصحيح » وأنه يرقب فى حماس توزيع الخير والشر على ضوء المثل الأخلاقية السائدة فى مدينة جيفرسون . ومع هذا فإنه يظهر كإنسان غير معصوم من الخطأ ، وكثيراً ما يكون قليل الأثر بل يكاد يختنق فى بعض الأحيان . ولا جدال فى أنه كانت لفولكنر تحفظات بشأن فاعلية ستيفنس آخر الأمر « كبطل طيب قوى » . وقد تحدث بشأنه إلى سينثيا جرينيار فقال « لقد كان رجلاً طيباً ولكنه لم ينجح فى العيش فى مستوى مثله الأعلى ، ولكننى أعتقد أن الصبى تشيك ماليسون قد يصبح رجلا أفضل من عمه . إننى أرى أنه قد ينجح كإنسان » .

وقد أصبحت فكرة فولكنر عن البطل الإيجابى تشكل تحدياً لقرائه وتلقى عليهم عدة أعباء . وتوحى الملاحظات التى أدلى بها إلى الطلاب وإلى من أدلى إليهم بأحاديث ، أنه يتحرى سلوك أبطاله السابقين بدقة . ويبدو أنه بعد أن

خلق هؤلاء الأبطال تركهم يتصرفون بمحض اختيارهم لـكى يثبتوا وجودهم وقد قال بصدد مواقف أبطاله إنه يبدو أن هناك ثلاثة أنواع من الأبطال :

يقول الطراز الأول إن هذا وضع فاسد لن يكون لى دور فيه بل أفضل الموت على الاشتراك فيه . أما الطراز الثانى فيقول إن هذا وضع فاسد لا أحبه ولا يمكننى أن أفعل شيئاً بصدده ولن أشترك فيه بنفسى بل سوف أمضى إلى كهف أو تل أعيش فيه بعيداً عن كل شيء . ويقول الطراز الثالث إن هذا وضع فاسد مثير ولا بد أن أقوم ما أعوج من أمره . . .

ويبدو من هذا القول أنه يستعرض قصصه من زاوية جديدة بعد حصوله على جائزة نوبل . وواضح أن الطراز الأول من هؤلاء الأبطال يمثله انتحار بايارد سارتوريس وكونتين كومبسون . ويقدم لنا فولـكنر الطراز الثـانى فى شخصية آيك ماك كاسلين . أما الطراز الثالث فله كثير من المرشحين : فهنـاك جافن ستيفنس على وجه التأكيد ولو أنه لا يسير إلى نهاية الشوط فى بعض الأحيـان ، وهناك ماليسون الذى يمثل غالبـاً ذلك الإحساس الذى يحبه فولـكنر ويعنيه فى تحليله السابق ، وقد يكون هناك راتليف الذى يحب فيه قدرته الفائقة على فعل الخير والذى قد يعود إلى الظهور مرة أخرى فى قصصه التالية ، وكذلك شخصية العريف فى قصة « خرافة » .

ويبدو أن قصة « جنازة راهبة » هى أكبر فرصة « لفعل الخير » أمام جافن ستيفنس كبطل من أبطال فولـكنر فى المرحلة الأخيرة من حياته . وليس ستيفنس فى هـذه القصة مجرد محام يعمل لـكى تسود العدالة (كما كان حاله فى « متطفل » و « تضحية فارس ») بل داعية أخلاقياً يتسلق مايسميه « التل الرمزى » لـكى يصل إلى الحقيقة ، كما يناشد تمبل دريك بل يحاول إقناعها لـكى تعترف باشتراكها فى أعمال الشر المختلفة فى قصة « المحراب » . وقد أوضحت لنا

مسز فيكرى بجلاء الفرق بين ستيفنس فى قصتى « متطفل » و « جنازة راهبة » ، فترى فى الأخيرة أنه وإن كان مايزال ثرثاراً ومعجباً بالرنين الخطابى لما يدلى به من أحاديث أخلاقية ، « لم يعد يكتفى بالأقوال كفاية فى حد ذاتها » بل نجده « قد حــد من ميله إلى أن يكون قاضياً ومحلفاً فى نفس الوقت » . إنه يتوق الآن إلى أن يحمل إحساس تمبل دريك بالذنب يطفو إلى السطح وأن يأخذ بيدها فى رحلتها الطويلة للتكفير عن خطاياها . « إن استكشافه للنفس الإنسانية ، على عكس بنباو ، لم يعد لحساب الناس بل من أجلهم ، وحلت مواساته لهم محل تفضله عليهم ، فهو ، بمعنى آخر ، قد قضى على الدور الذى ارتآه لنفسه بمحض اختياره ورغبته وأفسح المحامى الذى كان يتقمصه مكانه للقسيس الذى يقوم بتوجيه الأشخاص والأخذ بيدهم بدلاً من الحــكم عليهم » .

ونستأنف حوادث قصة « المحراب » فى قصة « جنازة راهبة » من وجهة نظر جديدة كلية ، وهى من الجدة بحيث أصبح كثير من الوقائع التى تضمنتها القصة الأولى وقائع ثانوية . فبعد مضى زهاء ثمانى سنوات على تلك الحوادث ، وافقت تمبل على الزواج من جون ستيفنس ، الذى كان قد هجرها أصلاً إلى بوباى وإلى الدمار ، و يعودان سوياً إلى جيفرسون قادمين من باريس . ولــكن تمبل لاتزال تحب ماضيها فى ممفيس سراً ، ويعود هذا الحب مرة أخرى بسبب ظهور الأخ الأصغر لحبيبهـا فى « المحراب » فجأة . وتوافق على أن تهجر منزلها الجديد لــكى تذهب معه ، ولــكن الفشل يكون من نصيب خطتهما ، وذلك على يدى نانسى مانيجو ، الراهبة فى قصة « جنازة راهبة » إذ تــكتم أنفاس طفل تمــبل لــكى تجبرها على إدراك مسئوليتها الأخلاقية .

ولا يقتصر دور جافن ستيفنس على بيان الأسباب التى دفعت نانسى إلى ارتــكاب جريمة القتل فحسب ، بل يتعداه إلى أن يجعل تمبل تدرك ذنبها وتعترف به . و يتمثل جهده فى رواية من ثلاثة فصول يمكن فصلها عن القصة بل الواقع

أنها فصلت منها مرتين . وفى الفصل الأول يحكم على نانسى بالإعدام . وقد تولى الدفاع عنها جافن ستيفنس فولى وجهه شطر تمبل وجوان يطلب منهما أن يساعداه فى محاولة للشفاعة لدى الحاكم . وفى الفصل الثانى ، فى الساعة الثانية صباحاً بمكتب الحاكم نراه يستمع إلى خطب جوان عن القانون الأخلاقى ، ولكن بينما كانت تمبل تدلى باعترافها نجد أن جافن قد حل مكان المحافظ وأن تمبل تدلى باعترافها له .

وتقع أحداث الفصل الثالث فى سجن جيفرسون ، ونرى نانسى ، التى تنتظر الموت فى هدوء ، تلقى محاضرة على تمبل عما يجده الإنسان فى الدين من سلوى . ولكن تمبل تغادر السجن غير مقتنعة بشىء لأنها غير متأكدة من لإله الذى تبتهل إليه :

— وماذا عنى ؟ وحتى لو كانت هناك سموات بها من ينتظرنى ليصفح عنى فما زال ثمة غد و بعد غد . ولنفرض أن الغد قد أتى ولم نجد شخصاً هناك ولم نجد من ينتظرنى ليصفح عنى .

نانسى : آمنى .

تمبل : أؤمن بماذا يا نانسى ؟ خبرينى .

نانسى : آمنى .

إن نانسى مؤمنة دون حاجة إلى تأكيد . ومهما يكن من أمر فان تمبل تغادر السجن وقد خامرها إحساس بالخشية والتوجس من عذاب جهنم :

« أليس هناك من ينقذها ، أليس هناك من يريدها ؟ إذا لم يكن هناك أحد فلا شك أننى هلكت ، بل لقد هلكنا جميعاً ، هذا مصيرنا ، لقد كتبت علينا اللعنة .

ستيفنس : لاشك فى ذلك . ألم يقل لنا ربنا ذلك طوال ألفى سنة ؟ » (جنازة راهبة)

لقد نصح جافن ستيفنس ، بمنتهى الوضوح ، بالإعتراف بالذنب دون أن يؤكد إن كان هناك إله أو سموات . وفولكنر لا يوحى هنا بعدم وجود الإله أو السموات . إنه يحارب الافتراض السهل القائل بأننا لسنا بحاجة ، كأرواح آدمية ، إلى التصرف فى حدود الأخلاق من تلقاء أنفسنا . إن رسالة الله لنا هى أننا هالكون ، وهذا معناه أن التحدى موجه إلى قدرتنا المحدودة القوية فى نفس الوقت على « التحمل » وعلى « التغلب » . إنه يريد كما قال فى جامعة فيرجينيا ، أن تكون هناك « فكرة عن الله » وليطلق عليه الإنسان أى اسم يريده . وهو يذكر بهذه المناسبة ، أن أعمال كامو "Camus" (الذى يقول إن أفكاره ، فيما يعتقد ، تحتاج إلى إله) سوف تبقى وتخلد أكثر من أعمال جان بول سارتر "Jean Paul Sartre"

وتتخلل دراما « جنازة راهبة » فقرات طويلة من النثر تعتبر نوعاً من « التأريخ » لمدينة جيفرسون كما توفر جذور المواقف الدرامية . ومهما يكن من أمر فإنها أكثر أهمية لما توحى به من الإستمرار على وتيرة واحدة من التعبير والتعليق . إنها استمرار لقصة « إنزل ياموسى » لما تتضمنه من تأملات عن الأرض ، كما تعلق بإطالة على « الأسطورة » التى لخصها مالكولم كاولى فى مقدمته « لطبعة كتاب مختارات من أعمال فولكنر » . « وأخيراً لما بين ثناياها من إحساس بالتقاليد التى تربط حاضر مدينة جيفرسون بماضيها الذى تضمنته أمثال الشعب وأساطيره ، ويصل الربط ، فى بعض الأحايين ، إلى ماضيها الجيولوجى » .
وقد ترددت بطبيعة الحال أصداء من « المحراب » ومن « القرية الصغيرة » .
وصفوة القول أن الوضع فى جيفرسون قد لقى عناية كبيرة فعولج بعمق و بإفاضة بغية تدعيم ما جاء فى « المسرحية » من وجهات نظر .

وما هى وجهات النظر هذه ؟ هناك أولاً نداء إنسانى لتحمل المسئوليات الأخلاقية . إن تعبير نانسى مانيجو البسيط الذى قالت فيه «إننى أؤمن» (ليست متأكدة بماذا تؤمن) يوحى إلينا بنقطتين على أقل تقدير هما : أن الإيمان الحقيقى يتحدى التحليل والارتياب ويسمو عليهما ، كما أنه « إيمان دنيوى » . ومعنى هذا أن فولكنر يتفق مع الوجوديين فى أن الإفراط فى الإعتماد على أية حماية أو رعاية خارجية يعتبر « إيماناً سيئاً » أو عملا من أعمال خداع النفس . ولكنه يحاول وضع أساس للايمان يقوم على المعرفة الإنسانية الخالصة المحدودة للنفس . والظاهر أن اعتراف المرء بخطئه كبداية لإدراك قوته الأخلاقية هى الرسالة التى استهدفها جافن ستيفنس من وراء إحساسه بمسئوليته فى خدمة القانون والأخلاق. وقد لقى تقديمه للجمهور ، بعد أن تخلص من هذه الفكرة ، قبولا أكثر على ما يبدو ، وبدأ يقوم بدور يتعجل فيه تأكيد ذاته (وغالباً ما اتسم ذلك بمهانة لم نشهدها فى « متطفل » أو فى غيرها) إلى درجة جعلته مثار الإنتباه خارج نطاقه كشخصية قصصية . ويبدو أن البيانات الأخيرة التى أدلى بها فولكنر ، عن ثقة ، بفضل معرفته بشخصياته لكونه خالقها ، قد تضمنت حكماً عليها كأشخاص مستقلة تمام الإستقلال عن النص الذى وردت فيه ، كما لو كان يصدر أحكامه بنجاحها أو فشلها وفقاً لمستوياته بعد حصوله على جائزة نوبل .

ومن هنا نرى أن قصة « جنازة راهبة» تناقش العقيدة الدنيوية التى تستخدم العبارات المجازية فى المسيحية دون أن تلزم الشخصيات أو القراء بقبولها كحقيقة واقعة . وبالرغم من هذا يبدو أن فولكنر يريد القول بأن هذه العبارات يجب أن تكون من قوة الإقناع بحيث تصبح مناراً يهتدى به فى التمسك بالمسئوليات الإنسانية . وليس ثمة شك فى أن البناء المحكم لقصة « خرافة » يشهد بإيمانه بقوة هذه العبارات المجازية وحيويتها .

٣

يقول فولكنر إن فكرة قصة « أسطورة » دارت فى ذهنه بعد حادث بيرل هاربر فى عام ١٩٤٢ . لقد فكر ماذا يكون لو أن الجندى المجهول « كان المسيح مرة أخرى وقد رقد فى قبره وارتفعت على شاهده الشعلة الأبدية ؟..... » ومثل هذا الإستعمال لشخصية المسيح فى الأدب الحديث ليس استعمالا نادراً ، فقد تضمنت كثير من القصص شخصية المسيح ، تلميحاً أو صراحة ، متمثلة فى شخصية جندى عادى « مجهول » فى الحرب العالمية الأولى . ولكن فولكنر طور هذا التشبيه بطريقة أكثر إحكاماً من معاصريه وبذل فى سبيل ذلك الكثير من الجهد والفكر .

ويعتبر العريف (الأومباشى) الفرنسى الأمى الذى قاد العصيان فى قصة « أسطورة » شخصية تتوافق وشخصية المسيح ، كما أن أتباعه الإثنى عشر يشبهون تلاميذ المسيح الإثنى عشر ، أحدهم يخونه وآخر ينكره ثلاث مرات ، ويغريه القائد الأعلى لقوات الحلفاء كما حاول الشيطان إغراء المسيح . وتقوم فرقة من الجنود بإطلاق الرصاص عليه فيسقط جسده ويشتبك رأسه بالأسلاك الشائكة ، وهى الصورة الحديثة لإكليل الشوك الذى سقط رأس المسيح عليه .

وتستهدف كل هذه المطابقات بيان الأثر الكبير لقصة المسيح على النص الذى كتبه فولكنر ، ولكن هذا النص دنيوى تماماً كما كان العريف مسيحياً دنيوياً . والنص الذى جاء ذكره مراراً فى القصة وكرره الجنرال العجوز « يسود » بعد أن تقوم القيامة . . . . ولا تعنى هذه العبارة أن الإنسان ستكتب له « النجاة » بسبب ما ينطوى عليه قلبه من « رحمة » . إنها تشير ببساطة إلى أن فى ميسور المرء أن يكون خيراً لأنه إنسان ، ومن ثم فإن كفة بقائه تصبح هى الراجحة وأنه سوف « يسود وينتصر » على ما فى الكون مما يثير الرعب والهلع وما يستنبطه الإنسان من وسائل الدمار والفناء .

وفى ميسورنا بعدئذ أن نقول إن ما تتضمنه قصة « أسطورة » من « مجاز واستعارة » لا يرقى إلى أهمية ما توفره قصة المسيح من إطار يمكن أن نؤكد

فى نطاقه قوة الإنسان . إن الإنسان يبدو « كما لو كان » مسيحياً ، إنه لا يعتمد فيما يفعله أو يعانيه على قوة يمنحها له الخالق ، إنه يتصرف و يعانى بمحض اختياره ورغبته ، ومن هنا تتضح لنا المعانى التى استهدفها فولكنر من وراء استخدام شخصية مطابقة للمسيح فى كتاباته : لقد استخدم قصة المسيح مجازاً لكى يدعم قصة الإنسان . وعنوان قصة « أسطورة » له أهمية بالغة فى توجيه القارىء إلى الطريقة التى يجب أن يتبعها فى طريقة القصة : إنها أسطورة الظروف الإنسانية ، ومع هذا يجب القول بأن قصة المسيح — وتطابق قصة العريف معها — كانت أمراً لا بد منه لفولكنر لكى يبرر فى قوة صراع الإنسان ومبررات ذلك الصراع ، إذ قد لا يستطيع الإنسان ، دون ذلك ، أن يدرك قوته على التحمل والسيادة ومن ثم لا يستعمل تلك القوة . والحقيقة الساطعة هى أن فولكنر كان يرمى من وراء قصة «أسطورة» إلى أن يبرز وأن « يثبت » ما أكده فى خطابه الذى ألقاه فى ستوكهولم .

وقد يكون من المفيد إضافة بعض التعليقات على قصة « أسطورة » . ولعل اختيار فولكنر للحرب العالمية الأولى لم يكن مشكلة صعبة نظراً لما يعرفه هو شخصياً عن تلك الحرب ولاعترافه بأنه بدأ كتابة « أسطورة » فى عام ١٩٤٢ . ومن المحتمل كذلك أن تكون حرب الخنادق فى الحرب العالمية الأولى هى أنسب مسرح تدور عليه حوادث قصته . و يقول أندرو لايتل "Andrew Lytle" « إن فترة الركود التى سادت طوال السنوات الأربع لم تعد بالإنسان إلى حالة الطين فحسب بل فرضت عليه أن يعيش كدودة الأرض وهى أدنى وأحط صور الحياة » . ففى مثل هذه الظروف تنحدر عناصر الإنسان إلى أدنى وأحط صورة ممكنة للوجود الإنسانى ، كما ينشأ صراع جذرى بين ما يتطلبه النظام و بين حالة البراءة . ثم إن حالة الحياة المهينة فى الخندق ، وكذلك النظام الذى تفرضه ظروف الميدان ، تعتبر مثالاً لكافة أنواع النظام والبراءة والسجن والأرض التى خربتها الحرب وكذلك نوازع النفس .

ومن هنا فإن الحرب تعتبر رمزاً بارزاً لجشع الإنسان وضعفه من ناحية ولمستوى الإجراء الذى لا بد من اتخاذه من ناحية أخرى . ثم إن الحرب ، كموقف يتناقض تماماً مع البراءة ، تضغط بشدة على رغبة الإنسان فى التحمل ، ولكنها إلى جانب ذلك تنظيم زائف للمجتمع الإنسانى . ومن ثم تشجع على التمرد وعلى الثورة ، كما تحمل فى طياتها الإيحاء بالعودة إلى البراءة . وعلى أية حال فإننا إذا جاوزنا السطح وتعمقنا فى قصة « أسطورة » وجدنا إحساساً قوياً ، بل يائساً ، بأن على الإنسان أن يعود فيؤكد « براءته » . . . أو هذا هو ما ينشده فولكنر بالرغم من أن أعمال المرء الإيجابية تكاد تكون مقضياً عليها بالفشل .

وهذه الخطوة إلى الأمام فى عالم فولكنر كثيراً ما تواجهها خطوة أخرى تشدها إلى الخلف . إن الشر يشوه جمال الخير ، كما أن المعرفة والخوف والجشع تقف سداً مانعاً أمام البراءة . ومن هنا نجد أن ثمة ميلاً دائماً لتأكيد طبيعة الإنسان وقدره ، وأن هذا الميل يذهب إلى أبعد مما تجيزه الظروف والأحوال . وإلى جانب ذلك نجد هناك اتجاهاً بأن تحل التأكيدات اللفظية محل الحق ، إذ لا مندوحة عن ذلك . وهذا الإحساس الملح بالرسالة يشبه ، فى غموض ، تأكيدات إدوين رو بنسون "Edwin Arlington Robinson" « فى مواجهة أدلة مناقضة » . والبطل عند فولكنر « هو الإنسان فى مواجهة السماء » ، وهو إنسان يريد أن يحقق النصر على ما ينادى به الطبيعيون من تهديد بالدمار والفناء . إنه يتصرف بما لديه من ذخيرة الإيمان بذاته والثقة بنفسه : إنه يقول ، كما قالت نانسى ما ينجو فى قصة « جنازة راهبة » ، « لست أدرى ولكننى أؤمن » .

والمشكلة الحقيقية لقصة « أسطورة » ليست فى أنها « إيجابية » أكثر منها « سلبية » بل فى مدى نضجها الثقافى . وقد وصم فيليب بلر رايس "Philip Blair Rice" ، الذى كان أستاذاً للفلسفة بكلية كينيون ، القصة بالفشل من الناحية الثقافية فقال :

« أما أنه فشل فى العثور على الحوادث المناسبة وعلى الشخصيات الروائية والرموز المناسبة لتحقيق ما ذكره فى خطابه بمناسبة الحصول على جائزة نوبل من الناحية الدرامية والشعرية فأمر ينمو الاعتقاد به لدى القراء بانتظام مع إحساس بالمرارة ، كما أن فشله فى التغلب على المشاكل الثقافية التى كان يجاهد فى سبيلها أمر واضح غاية الوضوح لأننا لا يمكننا أن نأخذ الكتاب على أنه مجرد جهد لكتابة قصة اجتماعية دينية فلسفية » .

ولقد أخفقت قلة من نقاد قصة « أسطورة » فى الإشارة إلى مشكلة الفشل الثقافى ، وهو الفشل فى الموازنة بين الفكرة وبين طريقة العرض . وقد أبرز الناقد الكاثوليكى ايرنست ساندين "Earnest Sandeen" الصعوبات الدينية الحقيقية المترتبة على النزول بالمسيح إلى المستويات الدنيوية فقال :

« إن مصدر هذه الصعوبات هو الترابط بين المسيح وبين شخصية العريف . وكان من نتيجة التشابه السطحى الكبير بين الشخصيتين أن أصبحت شخصية العريف تفسيراً ضمنياً للمسيح . . . وتنتج عن هذه المطابقة نظرة منحرفة خاطئة للمسيح كتلك النظرة التى يؤمن بها المسيحيون ممن يعتقدون أن سبيل الخلاص هو المعرفة ، لا الإيمان ، التى يدين بها أتباع « مانى » : وهذه النظرة للكنيسة تعتمد فى نفس الوقت على التجسيد بدلاً من الاعتماد على الروحانيات » .

وهنا تصبح المشكلة التى يواجهها القارىء — متعلقة بالإيمان ، فالعودة إلى المسيح بعد الضلال والغواية أمر يقبله الله والإنسان فى وقت يتمتع فيه المسيح بالربانية والإنسانية . فإذا لم يكن من الميسور قبول مثل هذا الاندماج للقوتين أصبح مركز الصراع الأخلاقى هو الإنسان أو البطل الذى يخلق فيه الخير والشر أنواعاً من الصراع لا يمكن البت فيها بسهولة عن طريق الإرادة .

ثم إن غموض الخطاب الذى ألقاه بمناسبة منحه جائزة نو بل يخلق جواً من الكآبة والأسى عند القارىء والناقد مرة أخرى ، فالقول بأن الإنسان سوف يتحمل و يسود لأنه تغلب على الآلام التى فرضها على نفسه ، لا يعدو أن يكون تأكيداً يصعب تأييده أو مسرحته . و يجد المرء نفسه أخيراً وقد شارك فولكنر إيمانه القوى ، خاصة أنه أثبت فى مواقف كثيرة أخرى إدراكه للمتناقضات الأخلاقية فى الانسان ، وإن كان يؤكد أنه سوف يتحمل و ينتصر على ما لتلك المتناقضات من نتائج مدمرة . ومهما كانت العواقب المترتبة على تركنا نهيم بعيداً عن المبادىء الأساسية للمسيحية فإن فولكنر قد قام بمحاولة ، فى « أسطورة » ، لكى يكتب قصة مسيحية رمزية تفتقر إلى أحد المقومات المسيحية على الأقل . وقد يكون الحال ، كما يرى دايتون كوهلر "Dayton Kohler" هو أن «معالجة فولكنر للأسطورةالعبرية/المسيحية تشبهاستخدام جويس "Joyce" فى روايته يوليسيس "Ulysses" لقصة هوميروس فى الألياذة واقتباس مان "Mann" لأسطورة فاوست فى قصةالدكتور فاوست "Doctor Faustus" إلا أنه ليس هناك شك فى أن المسئولية الأدبية التى التزمها النصالقديم فى هاتين الحالتين لم تكن تمثل هذه الدقة ، أو أن البطل فى أى منهما كان مرتبطاً بالتزامات فكرية مذهبية بشكل حاسم .

٤

لا ريب أن استعراض فولكنر منذ البداية يجعلنا نقدر تمام التقدير أهدافه ومراميه ، فالواقع أنه فاق كل معاصريه فى الاستفادة مما أتيح له من مادة ومن موهبة إلى جانب ما توحى به قصة « أسطورة » من عمق . و إذا كانت تلك القصة قد فشلت فإن فشلها إنما كان بالمعنى الذى وصف به فولكنر توماس وولف "Thomas Wolfe" . لقد ذكر أن وولف كان كاتباً كبيراً لأنه كان جريئاً وقام بمحاولات كثيرة كما أنهلم يقنع بتحقيق انتصارات « سهلة » محدودة .

ثم إن فولكنر لم ينجح فى « أسطورة » لأن مغزى قصة المسيح (وما فيها من تعقيدات دينية ومذهبية وكذلك ارتباطاتها بالأخلاقيات العامة فى المسيحية) كان أكبر بكثير من قدرته وطاقته . وبالرغم من ذلك فقد كان دقيقاً غاية الدقة فى نطاق هذا الإطار المحدود . إن أخلاقيات الإنسان مسألة دنيوية (أى أن عليه أن يستفيد منها قدر الطاقة فى هذه الحياة الدنيا) ، وعلى الكاتب أن يستخدم ما تصل إليه يده من « أدوات » لكى يوصل هذا المعنى إلى القارىء . وقصة المسيحية « أداة » قوية لأنها « كأسطورة » معروفة للقاصى والدانى فى كافة المستويات كسلسلة من التشبيهات المجازية التى توضح وضع الإنسان ، ومن ثم يمكن استخدامها كوسيلة لتبيان قصة الإنسانية ونشرها على نطاق واسع ، ولكن الاختلاف فى تفسير معناها يرجع إلى ما فيها من ارتباط مباشر بالخيال الإنسانى ومفهوم كل فرد لها .

والإشارة إلى المسيح (أو إلى الكنيسة كمكان أو كعقيدة) فى أعمال فولكنر تعتبر فى المقام الأول ، جزءاً من « مادة » قصصه ، كما أنها الدليل الذى يهدينا إلى أى مدى تتمتع شخصياته بوعى أخلاق . وليس من الإنصاف فى شىء أن نتهم فولكنر أو شخصياته بأنها ليست « متدينة كما ينبغى أن يكون التدين » وإلا لأمكننا على هذا الأساس أن نتهم جيل هايتاور فى قصة « النور فى أغسطس » بأنه رجل حرب يفتقر إلى المعرفة بفنونها .

لقد اختار فولكنر منطقة صغيرة — « تلك الرقعة الصغيرة من أرض الوطن » — ثم أخذ يحلل شخصيتها الواقعية وما يمكن أن تمثله من معان ، وخلق منها عالماً بديعاً رائعاً عميقاً . وكان من الأمانة بحيث لم يستبح لنفسه استخدام حقه كأديب لمجرد التغرير بأحد أو خداعه فيما يتعلق بما تمثله تلك الرقعة ، ولما كان فى مقدور فولكنر أن ينفذ إلى أعماق الأحداث والشخصيات ويدرك تمام الإدراك التيارات المتنافرة فى طبيعة الإنسان الأخلاقية ، فقد جاءت قصصه خيوطاً متشابكة للحقيقة الإنسانية الواقعة بكل ما تحمل من حيوية .

وفولكنر ليس مفكراً يتسم بالعمق فهو لا يهتم بدقة الميتافيزيقيين فى التأمل والتبصر ، بل يعالج مشاكل الزمان والروح الإنسانية بطريقة فنية جميلة لكى يزود عالمه القصصى بمزيد من قوة الإدراك والملاحظة ، ويضفى عليه الكثير من المعانى الجديدة . وهو إلى جانب ذلك فنان فذ موهوب يتمتع بفيض من العبقرية التى كثيراً ما تذهب إلى أبعد مما يقتضيه الإدراك العابر . ثم إن التعقيد المفرط فى استخدام اللغة وبناء الجمل ومحاولاته المدروسة فى عرض وجهة نظره وتجاربه الأصيلة فى البناء القصصى ، كلها تشهد على جوانب عبقريته فضلاً عن أنه اتخذها وسيلة لكى يعرض حالة العالم كما يراه .

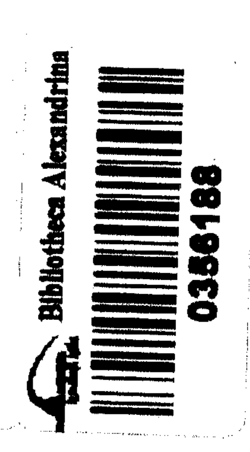
وتبدو شخصيات فولكنر القصصية معذبة معقدة قلقة لأنه يراها كذلك فى الحياة ، وقد تجنب العموميات السطحية ، باستثناء حالات قليلة ، حتى يتسنى للقارىء أن يتابع كتاباته فى سهولة ويسر . وغالباً ما تتسم حالة الإدراك الإنسانى لشخصياته بالتوازن بين الإفراط فى السلبية والإيجابية والهدوء التام والعنف ، وبين أقصى آفاق البساطة « البدائية » والتعقيد المضنى . وهو لا يعرض هذه الحالات الذهنية دون هدف أو قصد بل يدرك تمام الإدراك ما لها من تأثير على أسلوب الكتابة وإيقاعها ومستواها . ومن هنا فإن الأسلوب جزء لا يتجزأ مما يحاول فولكنر عرضه . والمشكلة هنا مشكلة دقيقة لا سيما أنه يتجه إلى وصف الحالة الإنسانية دون أن يكون هناك ما يدعمها ويسندها من عموميات أخلاقية .

وعنصر « التشويق » فى كتابات فولكنر هو الذى يجعلها « معاصرة » . وهى ليست معاصرة بالمعنى السطحى للمحاكاة أو الاستعارة من الأمثلة الحديثة مثل محاكاة قصيدة « الأرض الخراب "Waste Land" » لإليوت وذلك باستثناء حالات فردية مثل « مرتب الجند » و« البعوض » و« بايلون » . وقد تطورت أعماله الكبرى عن أفكار أساسية نشأت عن الأدب الأمريكى والروسى من أوائل القرن التاسع عشر وتربط العلاقات الإنسانية بعجلة القيم الأخلاقية العالمية .

ثم إننا نجد أن كل سؤال يثار يحمل فى طياته الإجابة عليه، بيد أنها إجابات ليست سهلة ولا بسيطة. إن شخصيات فولكنر القصصية تعانى من أزمة الإدراك (أو عدم الإدراك) كما أن العذاب الذى تلاقيه فى نضالها لكى تتفهم وتتصرف وفقاً لمفاهيمها يتضح بجلاء مما اتهم به النقاد فولكنر من « غموض لا مبرر له » ، فالأسلوب والبناء القصصى والتركيب اللغوى تتصل اتصالاً وثيقاً بالوعى الداخلى لديها . وهنا تظل الحقيقة معلقة فى نطاق الشعور الواعى ، ثم يتفاعل الإثنان فيولدان فيضاً من الصور التى تجعل المشهد مرتبطاً تمام الارتباط بمن يشاهده وما يعتمل فى داخل الشخصية ذاتها من أحاسيس . ومن هنا فإن قصص فولكنر تعتبر نماذج للوعى الحديث الذى يجاهد للخروج مما يكتنف حالته من شكوك وإبهام والتصرف تصرفاً واضحاً ينم عن تحديه للزمان والموت .

وفولكنر على صواب فى اعتقاده أن موضوع قصصه كان على الدوام التعبير عن أمل الإنسان فى أن تتخطى إرادته كل العقبات وأن ينتصر ، ولكنه عرض هذه الإرادة بصور مختلفة وإن اختلفت المناسبات التى تتضمن هذه الفكرة فى جودتها ومدى بروزها منذ بدء حياته الأدبية إلى الآن ، فهو ينتقل من حالة تكاد تكون عجزاً تاماً عن الإدراك إلى التغلغل فى أعماق النفس الإنسانية ، إلى الدرجة التى يصبح عندها معنى الوجود ليس شيئاً نراه فحسب ، بل شيئاً قد حددت معالمه تحديداً صريحاً . ومهما يكن من أمر فإننا نجد أثناء هذا التطور الكثير من المسائل المحيرة المربكة التى تفسد علينا كل حساب . كما أن شخصياته القصصية غالباً ما تبدو وقد فقدت فرصها وارتكبت أخطاء شنيعة بالرغم من تكريسها لجهودها فى سبيل تحقيق هدفها . وهذا سبب من الأسباب الكثيرة التى تضفى على أعمال فولكنر أهمية وقيمة ، فهى مجموعة متنوعة لا نهاية لها من التجارب الجديدة فى وسائل التعبير لا عن قيمة الإنسان فحسب بل وعن الخطط المعقدة التى ينساق الإنسان إلى استخدامها فتختفى القيم الإنسانية الحقة .

الناشـــر:
دار النشر للجامعات
القاهـــرة



To: www.al-mostafa.com